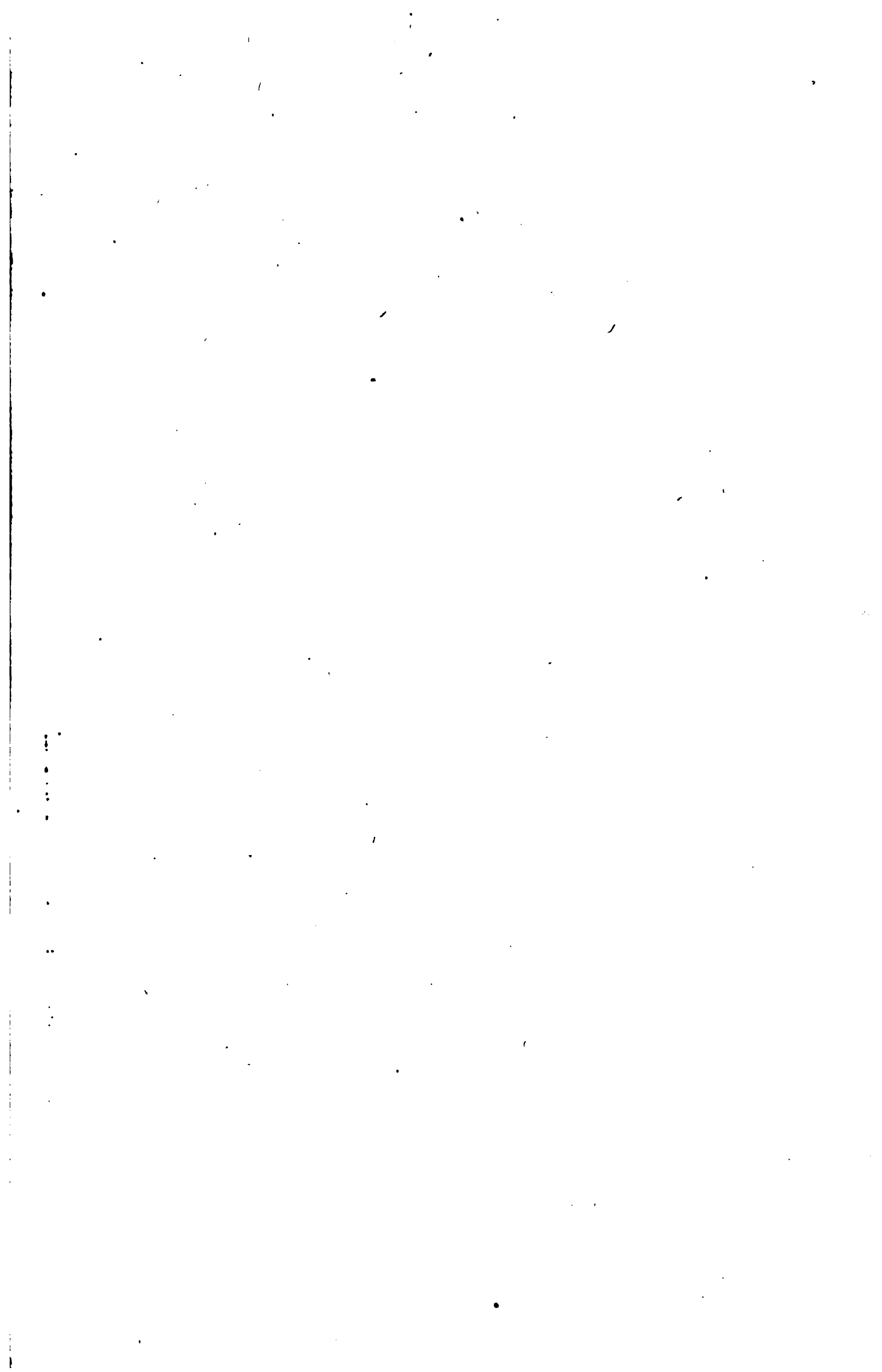
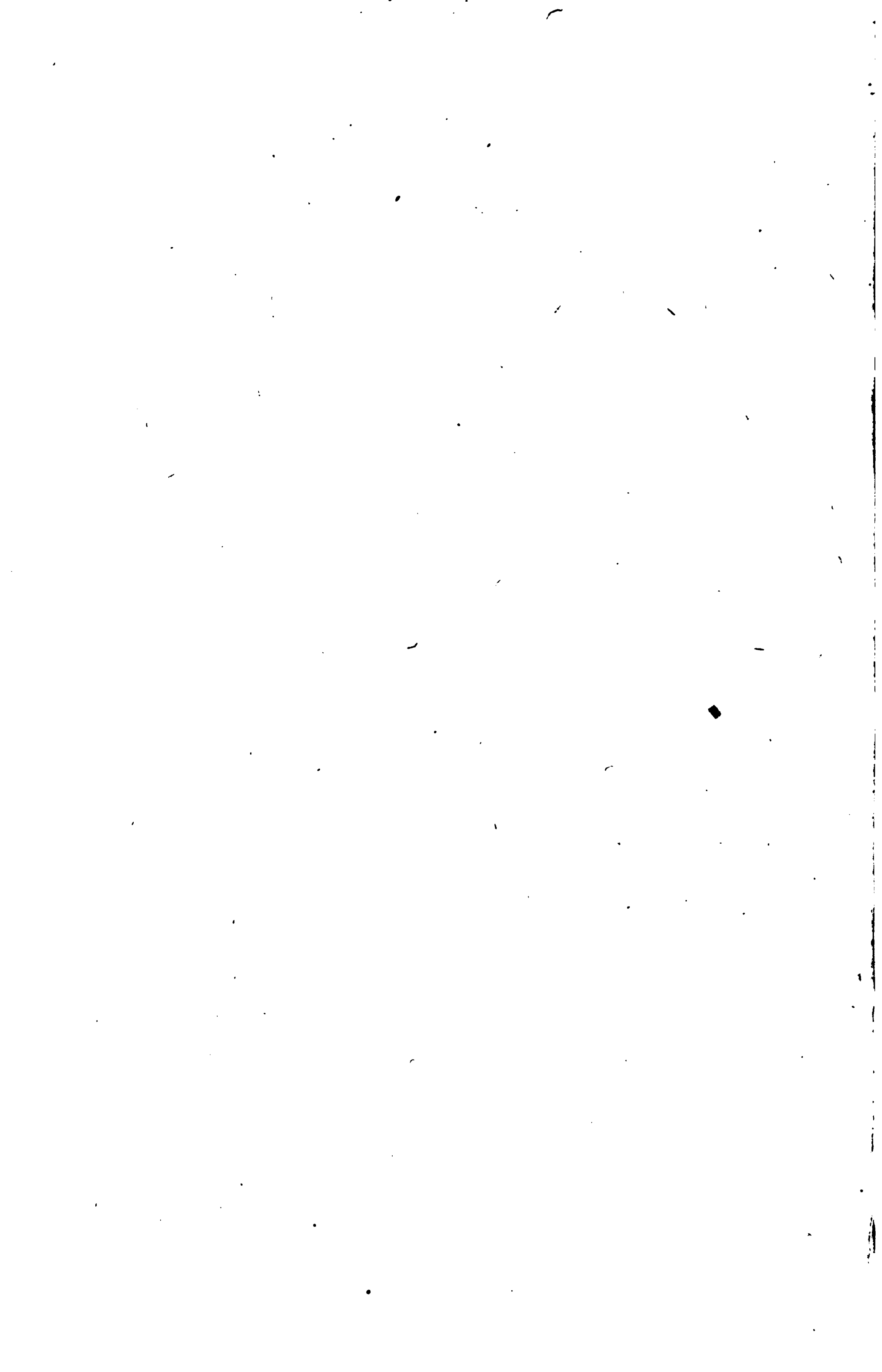




Ästhetik der Tonkunst

von

Richard Wallaschek,

Dr. jur. et phil.



Stuttgart.

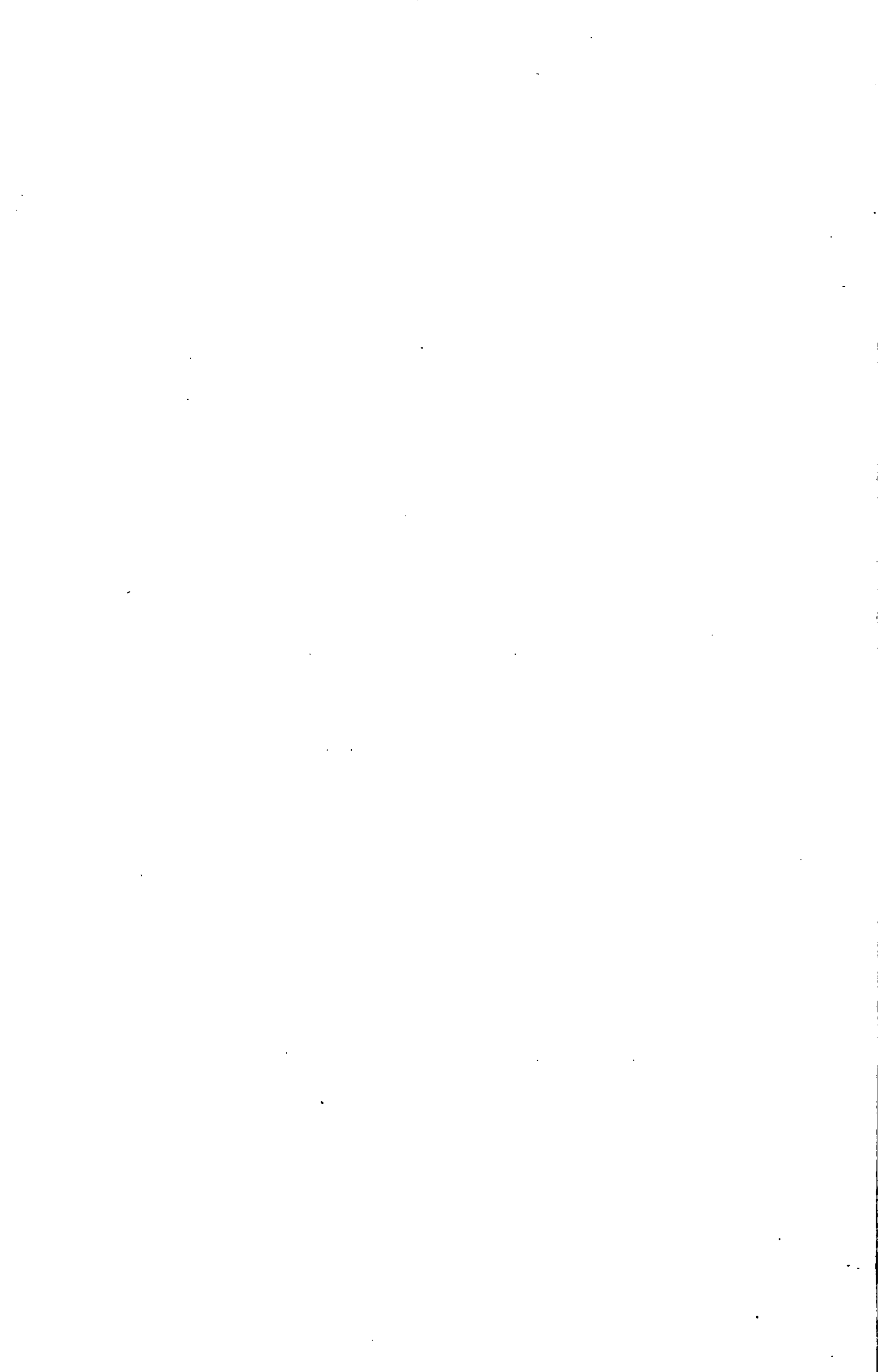
Druck und Verlag von W. Kohlhammer.

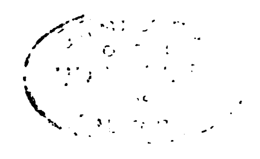
1886.

Der Töne Macht, die aus den Saiten quillet,
Du kennst sie wohl, du übst sie mächtig aus.
Was ahnungsvoll den tiefen Busen füllet,
Es spricht sich nur in meinen Tönen aus;
Ein holder Zauber spielt um deine Sinnen,
Ergieß' ich meinen Strom von Harmonien,
In süßer Wehmut will das Herz zerinnen,
Und von den Lippen will die Seele fliehn,
Und setz' ich meine Leiter an von Tönen,
Ich trage dich hinauf zum *höchsten Schönen*.

vca

Inhalt.





Einleitung.

Das erste entscheidende Merkmal des menschlichen Geistes besteht in der Fähigkeit, die durch die Sinne empfangenen Vorstellungen und Bilder zu reproduzieren. Diese Reproduktion ist nicht immer genau, und zwar zunächst aus bloßem Mangel der geistigen Fähigkeit ohne weitere Nebenabsicht, sodann aber auch durch die Besonderheit, daß die Dinge nicht so angesehen werden, wie wir sie durch die Sinne empfangen, die Natur nicht als das erfaßt wird, als was sie sich uns bietet, sondern als was wir sie aufgefaßt wissen wollen. In die empfangenen Vorstellungen bilden wir die selbst erzeugten hinein (Einbildungskraft) und gestalten sie so um, wie wir sie haben wollen, so daß wir thatsächlich in der uns umgebenden Natur auch das sehen, was wir eigentlich in uns selbst sehen. Es kommt eben bei der Reproduktion nicht nur das zum Ausdruck, was von außen in den Geist kommt, sondern auch das, was sich auf Grund dessen weiter in ihm ausbildet. Was kann sich aber aus ihm heraus ausbilden? Nichts anderes, als was in ihm entsteht: Empfindung, Gefühl, Wille u. s. w., kurz das, was ihn zur Person macht und wodurch er sich von der toten Umgebung unterscheidet. Also diese und nur diese kann er zunächst in die empfangenen Bilder noch einbilden. Wir können dies täglich sehen an dem Kinde, das alle die Eigenschaften, die es selbst hat und erdichtet, auf seine

Umgebung überträgt, als von dieser herrührend betrachtet und danach sein eigenes Verhalten zu ihr modifiziert, die Sachen als Personen ansieht, sie liebt und haßt, belohnt und bestraft, befragt und ihnen antwortet; wir sehen ferner dasselbe Verhalten bei den Naturvölkern, nur daß hier an Stelle des harmlosen Spieles mit unbedeutenden Dingen die sie umgebende Natur tritt, deren einzelne Kräfte und wahrnehmbare Änderungen zu Personen werden. So entsteht der Glaube an die Götter, ein Produkt der Phantasie. Bei alledem vermißt der Mensch das reelle Substrat seiner Phantasiegebilde; er sieht die Wirkung des Blitzes, hört den gewaltigen Krach des Donners, das Persönliche, das er allen diesen Erscheinungen unterlegte, das sich seinen Sinnen als Körper offenbaren müßte, zeigt sich nirgends als solches. Dieser Mangel dürfte ihn dazu bewogen haben, ein Bild aller jener Persönlichkeiten zu schaffen, die er den Naturkräften seiner nächsten Umgebung unterlegte. Wohl genügte anfangs der kühlende Schatten einer Eiche, um hier die Genossen zu versammeln und aufzufordern zur Hingabe des teuersten und schönsten Besitzes als Opfer für die Götter. Aber wo sind diese Götter? wo soll er ihnen opfern? Die sinnenfällige Gestalt fehlt offenbar in der weiten Natur. So macht er sich denn selbst aus dem gefügigsten Material ein Bild des Gottes, wie er sich ihn vorstellt und wie es ihm gelingt, und in seiner kindlichen Sorgfalt schützt er selbst dieses durch Dach und Mauern; jetzt rufen weithinschallende Klänge die Gefährten, diese verlassen ihre Hütten und die gewohnte Beschäftigung und zur Ehre des Gottes ziehen sie in festlichen Gewändern alle hinaus vor seinen Tempel und bringen ihm ihre Gaben dar. Hier verteilen sie sich in malerischen Gruppen, tanzen und singen ihre Lieder, spielen und scherzen in der heitersten Stimmung. Dieses Spiel mag manchem mehr gefallen und hinterläßt jedenfalls einen deutlicheren sinnenfälligeren Eindruck als der Zweck, zu dem es eigentlich veranstaltet wurde, und daraus mag man erwägen, wie es mit der Zeit die Hauptsache wurde. Wir sehen hier schon die ersten Anfänge der Künste, aber nur als äußere Form eines Verhältnisses, in das man sich zu den selbstgeschaffenen Göttern gesetzt hat und das in gewisse stereotype Formen gebracht wurde. Religion ist Äußerung des Götterglaubens in den Formen der Kunst. Damit ist aber auch

ein praktischer Wert gegeben. Mit dem Bild und Tempel des Gottes ist ein sichtbarer, ja greifbarer Zentralpunkt geschaffen, ein allgemein kenntlicher Zweck und Ort, der die Gefährten zusammenführt und an eine fixe Einheit bindet. Seine Entstehung schafft und erleichtert das geregelte Zusammenleben der Menschen; denn es sichert ihnen die gleiche Lebensanschauung, es entsteht bei allen dieselbe Furcht vor denselben Gewalten, dieselbe Beurteilung der gewöhnlichsten Lebensverhältnisse, indem alle ihr Verhalten zu den überlegenen Naturgewalten in derselben Weise modifizieren. Um diese Gleichheit zu erreichen, erzwingt der Mensch diese Anschauung dort, wo die Versuche, sie durch Überredung oder das Vertrauen auf blinde Nachahmung zu erreichen, scheitern. Da die wichtigsten Lebensverrichtungen noch an der Religion hängen, würde eine Änderung dieser auch eine Änderung jener hervorrufen, was in vielen Fällen um des friedlichen Zusammenlebens willen nicht angeht. Dadurch erhält die Religion ihre Bedeutung und wird praktisches Bedürfnis und ist als einziges Produkt einer derzeit möglichen Thätigkeit des menschlichen Geistes, geradezu der Inbegriff aller menschlichen Regeln und Wissenschaft. Das Moment der Erzwingung liegt aber auch in ihrer ideellen Seite, abgesehen vom praktischen Bedürfnis. Denn die in die Vorstellungen des Individuums gelegten Einbildungen erhalten mit jenen für das Individuum scheinbare Realität, er hält sie für wahr, während er die Phantasiegebilde anderer sofort als solche erkennt, sie müßten ihm denn von Anbeginn mit jenen Vorstellungen beigebracht worden sein, so daß sich seine ganze Einbildungskraft schon auf bestimmten Bahnen in vorgezeichneter Richtung bewegt. Diese Umstände rechtfertigen ihm nach der ideellen Seite hin die Verwerfung der fremden Religion vor der eigenen.

Was der Mensch bisher mit der leblosen Natur gethan hat, geschah nicht als leeres Spiel seiner selbst wegen, sondern um eine Vorstellung von ihr zu haben. Die Personifikation der Naturkräfte ist, so sehr ihre Folgen als solche gefallen, doch auch zugleich ein Versuch, diese zu ergründen. Nur weil der menschliche Geist noch zu schwach ist, diese Gründe aus der Natur selbst zu ziehen, legt er welche erst hinein. Nun wissen wir, daß dieses Beginnen in seinen weiteren Konsequenzen das gesellschaftliche Leben erleichtert,

wenn nicht geradezu erst schafft, dadurch wird es möglich, mehrere Einbildungen untereinander zu vergleichen, die gleichen zusammenzuhalten, die ungleichen zu sondern, sie vielleicht als solche zu erkennen, oder um sie zu erhalten, den Vergleich mit der Wirklichkeit heraufzubeschwören und sie ihr entsprechend zu gestalten. An Stelle der Reproduktion und Einbildung tritt nun auch Produktion und Ausbildung. Was die Natur uns gibt, wird unterschieden von dem, was wir ihr geben. So fängt der Mensch an, die Natur nicht nur zu bewundern und zu erdulden, sondern auch sie zu verstehen, und in dem Maße, als er dies thut, hört er auf, sie zu genießen. Die murmelnde Quelle ist ihm nicht mehr die Sprache des Gottes, der Flug der Vögel nicht mehr sein warnendes Zeichen, kein dampfender Sprudel enthüllt ihm mehr die Geheimnisse der Zukunft und keines Drachen Blut schützt seinen Leib vor Wunden und vor Tod. Damit geht aber auch ein großer Teil des Naturgenusses verloren, er sieht viel weniger darin wie einst, nur dichterische Seelen empfinden noch so, die anderen erblicken in den herrlichen Gaben der Natur nicht mehr als die Förderung ihres leiblichen Wohles, der Gesundheit. Zwar kann es noch geschehen, daß dem müden Wanderer, der seine matten Glieder auf den grünen Rasen hinstreckt, der dichte Wald vor seinen Augen zu neuem Leben erwacht. Wenn über ihm die Wipfel rauschen und die Wolken ziehen und die starken Bäume mit den stolzen Kronen nicken, da mag es ihm scheinen, als wollten sie sich zuflüstern der Welten tiefstes Geheimnis, und dann forttragen mit dem wirbelnden Wind in die weitesten Zonen zu den alten grauen Bergen, deren Thränen unsere Au erfrischen, fort in das tiefe Blau, das sich jetzt vor ihm aufthut, ein großes, unendliches Meer. Und die Tiere scheinen zu ihm zu kommen und mit ihm zu reden, die Sterne nur für ihn zu leuchten, die Bäche nur seinen Durst zu stillen, die Bäume ihre Früchte zum Genuß zu spenden, und der freundliche Mond ihn in der stillen Nacht auf seinen einsamen Pfaden zu geleiten bis zur sichern Hütte, alles aus Freundschaft und gutem Herzen. Aber was sich auch immer vor unserem geistigen Auge eröffnet hat, wir wissen, daß es unser Inneres ist, das sich hier aufgethan; wir kennen uns zu gut, um uns nicht in diesem Spiegel wiederzuerkennen. Der Mensch hat die Natur zergliedert und weiß, was er davon zu hal-

ten hat. Ja, einst lebte der Wald und die ganze Natur, heute sind sie tot für uns. Heute fühlen wir uns nicht mehr als ihr Herr, sondern als Diener. So sucht denn der Gedanke an die Übermacht der auf den Menschen einwirkenden Kräfte einen Punkt außerhalb derselben, wo noch nicht der forschende, prüfende Geist die Prunkgewänder der Phantasie zerreißt und die nackte Wahrheit unerbittlich vor die Stirne stößt. In diesem Beginnen wird er unterstützt durch die Vernunft, die nach der höchsten begrifflichen Einheit und dem letzten Grunde sucht, beide vereinigen sich und so entsteht die Personifikation dieser Einheit als alleiniger, persönlicher Gott (Monotheismus). Das entscheidende an dieser totalen Änderung liegt nicht im Quantitätsunterschied, denn bei der Einzahl bleibt es gewöhnlich nicht, wenn auch die Einheit bleibt, sondern in der Verlegung des Schwerpunktes außer und über die Natur, und als Folge davon die Ausstattung desselben mit allen Eigenschaften, die früher einzeln den einzelnen Göttern zukamen. Der Satz *ἀνάγκῃ οὐδὲ θεοὶ μάχονται* konnte jetzt nicht mehr gelten. Verliert dann die Phantasie auch hier ihre Kraft, so tritt die begriffliche Einheit rein als solche hervor und verschmilzt als geistiges Gegenstück mit ihrem Objekt zu einem einheitlichen, untrennbaren Ganzen, d. h. der Gottesbegriff kommt wieder in die Natur zurück, aber — nicht mehr als Person (Pantheismus).

Das wäre die eine Seite der Vernunft, wo sie mit der Phantasie zusammengeht, die andere, wo sie sich völlig von ihr loszureißen sucht, wenn sie dies auch nicht gleich von allem Anfang mit Erfolg thun kann, führt zur Philosophie. Es ist hier nicht der Ort, auf ihre Entwickelungen und Wandlungen näher einzugehen, nur so viel muß hervorgehoben werden, daß auch sie in der Phantasie fußt und mit ihr anhebt — die ersten Philosophen haben mehr erraten als erforscht — und daß sie, eben weil sie Rücksicht auf das Thatsächliche nimmt, weil sie anfängt auszubilden statt einzubilden, zuerst in Gegensatz gerät mit den bestehenden Phantasiegebilden, die auf ihr wahres Substrat zurückzuführen ihre erste Aufgabe ist.

Fassen wir die Funktionen von Religion, Kunst, Philosophie zusammen, so ergibt sich daraus:

Die Religion fingiert, gibt ihre Fiktionen für wahr aus, und verlangt deren Anerkennung, die sie nötigenfalls erzwingt. Sie

duldet, ob sie dies nun direkt ausspricht oder nicht, absolut keine Diskussion, sie gibt sich als ein für allemal festgestellt und unabänderlich, und wenn sie auch im Laufe der Zeiten manches hinzufügt oder wegläßt, wird sie diese historische Entwickelung nie zugeben, sondern immer zurückführen wollen auf die ersten Grundprinzipien. Die Fiktion, oder wie es auch härter (und um ebensoviel weniger zutreffend) ausgesprochen wurde, die Lüge ist ihre Macht. Damit ist noch kein Vorwurf gegen sie erhoben, denn es gibt Lebenslagen, wo es wohlwollend und menschenfreundlich ist, zu fingieren und zwar zum Zwecke des Trostes. Dieser ist allerdings — seiner Innerlichkeit entkleidet — für sich nichts als eine Lüge, aber so aus allem Zusammenhange herausgerissen, tritt er eben nicht auf, er wird erfunden aus gutem Herzen, wo man die Wahrscheinlichkeit des Glückes oder Gelingens fingiert, um zu helfen und zu erheben. Die Gesellschaft, welche die Religion zu stande bringt, wird durch diese zur Gemeinschaft, sie fordert, was sie gibt, und daraus ist leicht zu ersehen, wie sie einer Gruppe zusammenlebender Menschen im Laufe der Zeiten das gab, was wir später Staatsform nennen. Sie identifiziert sich anfangs mit dem Staate (Staatsreligion), entsteht aber eine Religion im Gegensatz zu der einer bestehenden Gemeinschaft, so kann sie nichts anderes thun, als eine Organisierung derselben selbst in die Hand nehmen, d. h. sich zum Staate machen, weil sie sich nur als solche die Anerkennung verschaffen kann, die sie sich erzwingen muß und erzwungen hat (Religionsstaaten, Christentum, Islam; ihr Kampf um Europa). Daher lehrt jede Religion das Festhalten an dem gewählten Glauben, jede den Kampf gegen die andere und zwar entweder in Form unnachgiebiger Verteidigung oder des offenen Angriffs, und gibt dann ihren Bekennern direkt das Schwert in die Hand und schickt sie hinaus, um auf dem Schlachtfelde die letzte Entscheidung über Leben und Tod zu wagen. Thut sie das nicht, so benimmt sie sich selbst die Möglichkeit größerer Verbreitung. Der Protestantismus zerfiel, kaum entstanden, in mehrere Sekten und hätte seine heutige Stellung nie einnehmen können, wenn es seinen Anhängern nicht gelungen wäre, einen Staat ebensogut für sich zu erobern, wie es die katholische Kirche schon gethan hatte. Wo das Religionsbekenntnis den Kampf nicht mehr predigen und auch nicht unter anderem Vorwand

durchführen konnte, entstanden hunderte anderer gleichzeitig neben ihm, wo der Staat ihm nicht die Macht lieh, ging es zu Grunde und sank zur individuellen Meinung herab, an der jeder rüttelt und korrigiert und im Grunde seine eigene hat. Die Zeiten freilich sind vorüber, wo die Staaten auf solche Weise entstanden. Aber eines wird die Religion doch immer festhalten müssen, will sie nicht sich selbst verleugnen, das genus proximum: die juristische Person. Das ist ihr charakteristisches Merkmal, darin besteht ihr Wesen, das trotzdem bei allen Besprechungen der Religion vollends übersehen wird. Religion ist ohne Mehrheit nicht zu denken, und sie wird es erst, indem sie diese Mehrheit, sei es nun als Staat oder Verein zur Gemeinschaft macht. Damit ist auch ein rein ethischer Charakter derselben unmöglich und der wichtige Unterschied von der Metaphysik gegeben.

Auch die Philosophie fingiert in ihren Anfängen, gibt ihre Fiktionen als wahr aus, aber nur solange sie dieselben selbst dafür hält, sie verlangt nicht ihre allgemeine Anerkennung, die sie gar nie erzwingt; sie liebt die Diskussion, sucht Wider- und Gegenrede, und strebt danach, sich der Wirklichkeit möglichst anzupassen. Sie ändert sich daher sehr oft und stellt die bessere Einsicht mit stolzer Offenheit über das einmal aufgebaute System. Sie begibt sich wie die Religion in Sphären, die weit über die Erfahrung hinausgehen, sucht aber ihre sicheren Anhaltspunkte zu gewinnen, von denen sie ausgehen kann, um nicht ohne Rückhalt zu fingieren, und schämt sich nicht einzugestehen, daß sie aus jenen Regionen resultatlos zurückgekehrt ist. Metaphysik ist daher nie Vernunftreligion. Eine solche gibt es überhaupt nicht, (diese beiden Begriffe schließen einander aus,) sondern nur eine Religionsphilosophie, d. h. eine Philosophie, die auf ihre Art Fragen zu entscheiden sucht, die sonst das Gebiet der Religion ausmachen. Sie ist auch nicht Religion überhaupt, denn jene weiß vieles, diese alles; jene baut ewig an ihrem Gebäude, ohne es je zu vollenden, diese gibt sich als von Anfang fertig; jene erfreut vielleicht die allgemeine Anerkennung, doch sie kann verzichten darauf auszugehen, denn sie muß dem gezollt werden, was an ihr Wahres ist, diese erzwingt sie und muß dabei verharren; darum ist sich jene selbst genug, diese lehnt sich an andere Mächte, jene strebt danach ausschließlich mit der Vernunft zu

arbeiten, diese bleibt großenteils bei der Phantasie, denn die Versuche, Religionssysteme wissenschaftlich zu begründen, gehören nicht zur Religion selbst; jene entsteht durch den Gegensatz zum Bestehenden und dessen Verbesserung, diese durch die ergebene Anerkennung des einmal Vorhandenen, deshalb bleibt jene individuell, diese bildet eine Körperschaft.

Die Kunst endlich fingiert ebenfalls, aber es fällt ihr nicht ein, ihre Fiktion als wahr auszugeben, sie begnügt sich damit, daß diese gefällt. Sie erfindet Lebensverhältnisse und formt Naturprodukte, sie läßt die ersteren vor unseren Sinnen entstehen und vergehen, oder fixiert einen Moment daraus, und gestaltet die letzteren so, daß der Geist veranlaßt wird, nicht nur das zu erfassen, was durch sie unmittelbar vorgestellt wird, sondern vielmehr auf das Gewicht zu legen, was sich daran anknüpfen läßt. Der Weg, den die Natur mit ihren Formen zum menschlichen Bewußtsein genommen hat, führt von hier wieder zu den Formen zurück, die aber alle jene Änderungen und Merkmale an sich tragen, welche ein bewußtes Schaffen von unbewußter Entstehung unterscheidet. Die Kunst verdoppelt also nicht nur das Werk der Natur durch sinnliche Wahrnehmbarkeit Geist zu erregen, sie schiebt vielmehr die durch die Natur gegebene Grenze und Beschränktheit in unendliche Ferne. An der endlichen Natur könnte sich der Geist einmal erschöpfen, durch die Kunst ist ihm eine ewige Anregung gegeben. Weil aber die Kunst durch ihr freies, selbstbewußtes Schaffen die Richtung des Eindruckes in der Hand hat, den sie hervorrufen will, so *kann* das Schöne Veranlassung des Guten werden, ja diese Folge wird sich von selbst einstellen, wenn das, was die Kunst darstellt, wahrhaft schön war und von dem Beschauer überhaupt verstanden wird. Die Kunst will also das Schöne und erreicht damit zugleich das Gute, die Religion will das Gute und muß zu diesem Beginnen das Schöne wählen. Beide arbeiten mit der Erfindung, die die eine eingesteht, die andere nicht. So bekämpfen sie sich in ihren Prinzipien und decken sich in ihren Resultaten. Die Folge davon ist, daß, wer zu diesen Resultaten gelangen will, in den Mitteln zwischen einer von beiden wählen muß, denn vereinigen lassen sich die Gegensätze nicht. Zu wessen Gunsten diese Wahl ausfallen wird, läßt sich leicht ermessen aus der Erwägung, daß

der Schein als Täuschung um so schwieriger ist, je weiter der menschliche Geist in der Vergleichung desselben mit der Wirklichkeit vorgegangen ist, und daß eben diese Schwierigkeit dort bedeutend verringert wird, wo er sich als solcher und nicht als Wahrheit ausgibt. So kann und muß die eine Seite der Religion: die Erhebung zum Guten von der Kunst abgelöst werden, und inwieweit dies bereits geschehen ist, davon haben die wenigsten bei sich selbst eine Ahnung. Sie würden sie gewinnen, wenn sie sich darüber Rechenschaft geben könnten, wie oft sie sich über das Alltägliche erhoben hätten, wenn es nicht das schöne Kirchengebäude wäre, wo schöne Statuen und schöne Bilder stehen und dabei schöne Musik gemacht wird, das sie zu Gedanken und Gefühlen über die höchsten Güter des Menschen veranlaßte, wenn es nicht der Tag wäre, an dem sie es gerne als Pflicht übernehmen, sich selbst so sinnenfällig schön und prächtig zu gestalten, als es nur die vorhandenen Mittel erlauben und andere in diesem Bestreben zu sehen; lauter Dinge, die weitab liegen von den täglichen Ereignissen des Lebens und die uns gleichsam mittragen in jene höhere Sphäre innerlicher Gestaltung der Eindrücke, von der aus man so leicht auf die Entwickelung der Dinge herabsieht, und so gerne voraussehen möchte ihre weiteren Wandlungen. So kann die Religion einerseits die Kunst nicht unterdrücken, darf sie aber auch anderseits nicht selbständig werden lassen, ohne Gefahr für sich zu befürchten, und steht daher in einer beengenden Klemme zwischen zwei Extremen, von der aus in gleicher Stärke zu walten auf die Dauer wohl unmöglich wird.

Was soll hier diese Zusammenstellung, was hat sie mit einer Ästhetik zu thun? Sie soll uns zeigen, daß Religion sich nicht anders auffassen läßt, denn als Durchgangspunkt, als der gemeinschaftliche Boden, von dem sich einerseits der Staat, die Philosophie abhebt (u. z. theoretische und praktische, Metaphysik und Ethik, samt dem Versuch diese zu verwirklichen [Recht]), anderseits das Schöne, die Kunst. Und daß, je mehr diese Faktoren sich zu selbständigen Leben gestalten und voneinander abgrenzen, desto rascher ihr gemeinschaftlicher Ausgangspunkt uns unter den Händen zerrinnt. Um es kurz zu sagen: Kunst, Philosophie, Moral, Recht, Staat (juristische Person) sind nichts anderes, als die entwickelten, selbständig gewordenen Merkmale, deren primäre Keime zusammengenommen

die Religion ausmachen.[1]) Ihr Fortschritt und Ziel liegt also in der Emanzipation von ihrem gemeinschaftlichen Boden. Und die Aufgabe der praktischen Philosophie besteht mit darin, alle Zweige bis zu diesem Entstehungspunkte zu verfolgen, um daraus einen Maßstab zu gewinnen für die Betrachtung ihrer weiteren Entwickelungen. An dem Baume ihrer Erkenntnis wachsen die einzelnen Äste, je älter und kräftiger, desto mehr gleich vom Boden aus getrennt in verschiedenen Richtungen. Religion und Kunst also können, soll jede in ihrer höchsten Reinheit beharren, nirgends vereinigt werden, weil die eine für wahr ausgibt, was der andern Fiktion bleibt, weil der einen Nebensache ist, was die andere zur Hauptsache macht, endlich die eine gewaltsam erzwingt, was die andere großmütig überläßt, und an alle diese Stellungen beide gebunden sind, wollen sie nicht sich selbst aufgeben. Religiöse Kunst im eigentlichen Sinne des Wortes kann es nicht geben, denn echte Religion ist erst der Weg zur Kunst, und echte Kunst schon der Abweg von der Religion. Was die meisten Philosophen als Ideale einer Religion hingestellt haben, das wäre lange keine Religion mehr; Kants „Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft" wäre Moral aber keine Religion, Hegels „wahrhafte Religion", in der die schöne Kunst ihre Zukunft haben soll: volle Erkenntnis der Wahrheit. Das können wir hier weiter nicht verfolgen, uns genügt vorläufig die Erkenntnis, daß die Kunst ihre eigenen Wege zu gehen hat, die sich, je weiter sie vorschreitet, desto schärfer von ihren Verwandten abheben. Aber auch in der Kunst sehen wir eine Menge ursprünglich verbundener Zweige, und diese teilen sich naturgemäß in zwei große Gruppen. Der ganze Vorgang des künstlerischen Geistes besteht ja darin, das persönliche Moment des eigenen Ich in die Natur zu fingieren, und dann durch entsprechende Formgebung zu objektivieren, also sich selbst zu dem Stoff hinzuzubringen. Gleichsam ein Symbol dieses ganzen Vorganges sehen wir in dem Fest vor dem Tempel des Gottes. Vor dem bunten Bilde des Gottes im Tempel singt der Mensch bei Tanz oder Marsch seine Lieder. Hier haben wir

[1]) Wir bedauern, diesen Gedanken hier nicht näher ausführen zu können. Siehe diesbezüglich des Verfassers „Ideen zur praktischen Philosophie". Tübingen 1886.

die lebende und die tote Gruppe, die persönliche und unpersönliche, bewußte und unbewußte, werdende und ruhende. Zwar kann man auch die erstere durch Zeichen fixieren, aber sie wird erst wirklich, wenn ein schaffendes Leben hinter ihr steht. Zur ersteren gehören Poesie, schöne körperliche Bewegung, Musik; zur letzteren Malerei, Skulptur, Architektur. Und so sehr für die Poesie die Malerei, für die Musik die Architektur, die Kunst der schönen Bewegung die Skulptur eine Analogon bildet, haben doch alle diese Paare den wichtigen Unterschied, der in letzter Linie auf der Verschiedenheit der Bewegung von der Ruhe fußt. Jede dieser Gruppen wird auch für sich bestehen können, und wenn sie für sich allein dasselbe bewirken soll, was sie früher im Vereine mit den andern vollbrachte, so wird sie auf einer höheren Stufe stehen müssen als früher. Dasselbe gilt in noch höherem Maße für jedes einzelne Fach dieser Gruppe. Und wenn auch der gesamte künstlerische Vorgang der Menschheit durch die frühere Vereinigung am vollkommensten repräsentiert wird, indem hier die geistigen Anregungen so vielfach als möglich gegeben sind, so sind doch die einzelnen Bestandteile in ihrer Selbständigkeit künstlerisch viel wertvoller als hier in ihrem Beisammensein.

Wir sehen also, aus welchem Konglomerat wir die Musik herauszuheben haben, bevor wir an die Betrachtung derselben gehen können und daraus wird sich uns von selbst ergeben, wo wir ihre Elemente zu suchen haben und in welchen Verbindungen sie zu einer organischen Einheit emporwachsen kann.

I. Historisch-kritischer Teil.

Will die Ästhetik der Tonkunst einen Blick werfen auf die bisherige Behandlung dieser Materie, so wird sie nicht zu weit zurückzugreifen haben. Wir wissen, daß im Altertum weder von Tonkunst in unserem Sinne, noch von Ästhetik die Rede sein kann. Die meisten konnten mit Plato in der Musik überhaupt keine selbständige Disziplin erblicken, und behaupteten vielmehr, daß sie alle sieben freien Künste umfasse, und *ἁρμονία* nicht die spezielle Zusammenpassung der Töne, sondern Übereinstimmung überhaupt, Einfügung zu einem Ganzen des Wissens oder der Welt bedeute. Was als reine Instrumentalmusik hie und da vorkam, galt in mancher Beziehung als schimpflich und verweichlichend, gewisse Weisen sollten nicht nur in einem Idealstaate, wie etwa dem Platos, gar nicht zugelassen werden, sondern auch thatsächlich kam es vor, daß z. B. die Argeier denjenigen mit Strafe bedrohten, der über die mixolydische Weise hinauszugehen wage.[1]) Dies hängt zusammen mit der ethischen Wirkung, die man der Musik zugeschrieben hatte, und um derentwillen man sie geradezu als Erziehungsmittel verwendet wissen

[1]). Plutarch: *περὶ μουσικῆς: Ἀργείους μὲν γὰρ καὶ κόλασιν ἐπιθεῖναί ποτέ φασι τῇ εἰς τὴν μουσικὴν παρανομίᾳ, ζημιῶσαί τε τὸν ἐπιχειρήσαντα πρῶτον τοῖς πλείοσι τῶν ἑπτὰ χρήσασθαι παρ᾽ αὐτοῖς τόνων καὶ παραμιξολυδιάζειν ἐπιχειρήσαντα.* (XX. 37.)

wollte, wie es Plato, Aristoteles und Plutarch zu wiederholtenmalen aussprachen. Das zeigt aber auch, wie wenig Musik eigentlich Kunst war, wie sie lediglich als Mittel zum Zweck keineswegs die Stellung erringen konnte, wie sie die andern Künste inne hatten. Es ist noch deutlich zu erkennen, wie bei Betrachtung der Musik alle Momente mitspielen, mit denen die Musik ursprünglich vereinigt vorkam, Tanz, Mimik und Poesie, die aber zugleich alle ein unbefangenes rein auf den Wert der Musik gerichtetes Urteil verhinderten. Wohl mochten dabei noch nicht aus der Erinnerung entschwunden sein die verschiedensten Anlässe bei denen Musik überhaupt in Anwendung kam und die sich keineswegs immer innerhalb der Grenzen des Anständigen bewegten. So schwankt denn auch das Urteil über Musik zwischen überschwenglichen Lobeserhebungen und nicht unbedeutender Geringschätzung. Es fehlte eben noch die natürliche Fähigkeit, aus der Musik etwas zu machen, und trotz der vielfachen Mißgriffe, die eben deshalb vorkamen, scheint der griechische Kunstsinn doch geahnt zu haben, daß aus dieser Musik noch einmal etwas werden könne. Aber die Theorie mochte immer noch viel mehr daraus machen und hineinlegen als die Praxis vorläufig thatsächlich zu halten vermag.

Anders stellt sich das Verhältnis in der christlichen Zeit. Auch die Männer der Kirche knüpfen in der Tonkunst zunächst an die Griechen an, denn es galt Stimmung zu machen und einzunehmen für die Erhebung zu außer uns liegenden Sphären. Der Gesang wurde ein Bestandteil des Gottesdienstes, und da er von der ganzen versammelten Menge besorgt wurde, eine auch in weitere Kreise dringende Fertigkeit. Als später die Musik auch bei außerkirchlichen Gelegenheiten in Verwendung kam, von den Höfen der Fürsten zu Rittern und Bürgern herabstieg, entstand wohl allmählich eine Harmonielehre und die ersten Versuche des Kontrapunktes, aber die Betrachtung der Kunst als solche hat im allgemeinen keinen höheren Standpunkt gewonnen als bei den Griechen. Über die ethischen und Wunderwirkungen ist man noch lange nicht hinaus. Ja dieses Verhältnis geht noch weiter. Nicht nur die Kirchenmusik, auch die weltliche Musik fängt an eine immer bedeutendere Rolle zu spielen, es entstehen schon die ersten Opern, Bach und Händel haben ihre Oratorien komponiert, und es gibt jetzt wohl gewisse Kreise, die

Musik vollauf zu schätzen und zu würdigen wissen, aber das große Publikum versteht davon noch wenig. Die Praxis wächst der Theorie über den Kopf. Die letztere kann regelmäßig nicht fassen, was die erstere vollbringt, und selbst Tonwerke wie die Bachs, werden von manchen Zeitgenossen als zu freie und unerlaubte Musik verschrieen. Noch weniger weiß die Philosophie mit der Musik anzufangen, und übergeht sie entweder ganz oder begnügt sich mit den aus dem Altertum überlieferten Anschauungen. Trotzdem man schon selbständige musikalische Kunstwerke vor sich hat, glaubt man noch immer, daß weder der Architekt, noch der Arzt oder Astronom ohne Musik etwas machen könnten, und kann sich bei Betrachtung der Musik von dem Begriff einer ἐγκυκλοπαιδεία nicht losmachen. Als nun eine selbständige Ästhetik durch Baumgarten begründet wurde, fand sie es vorläufig gar nicht der Mühe wert, sich mit Musik besonders abzugeben, und selbst Lessing, der an seinem Laokoon den Wirkungskreis aller Künste bespricht, erwähnt die Musik nicht, vermutlich, weil er sie in der Reihe der übrigen Künste gar nicht für ebenbürtig hielt. Hanslick meint zwar, er könne sie gar nicht erwähnen, „denn nichts ist es eben", was der Musiker aus dem Laokoon machen kann. Etwas dem Laokoon eigentümlich und gerade ihm entsprechendes, kann er allerdings nicht machen, aber daß dies der Grund der Nichterwähnung sei, hätte doch eigens gesagt werden müssen, da es sich nach den Anschauungen seiner Zeit durchaus nicht von selbst verstand. Kant endlich, der der Musik zum erstenmale eine eingehendere Betrachtung widmet, spricht von ihr mit solcher Verachtung, Geringschätzung, und wie es scheint auch persönlicher Abneigung, daß er sie unter dem Begriff des bloßen Spieles, mit allen Glückspielen und dem „Stoff zum Lachen" in einen Topf wirft. Die Begeisterung als unterscheidendes Merkmal aller Spiele und der Kunst einzuführen, hat der große Denker übersehen. Und da muß man bedenken, daß damals Bach, Händel, Gluck, Haydn nahezu abgeschlossen hatten und schon Mozarts Don Juan über die Bretter ging. Also mitten in ihrer höchsten Blüte wird die Tonkunst von den Leuchten der Wissenschaft nur so nebenher behandelt. Endlich kommt Hegel und betrachtet Musik als eine Kunst unter den andern Künsten. Er ist für seine Zeit der richtige Mann, um die Forschungen in dieser Richtung einigermaßen in Schwung zu bringen,

der dunkle Philosoph für die dunkle Kunst. Mit seinem Dreizack kann er jede Materie aufwühlen, und wer Hegels Dialektik sich zu eigen macht, der kann leicht über Musik reden, aber auch nur reden. Und davon wird jetzt der ausgedehnteste Gebrauch gemacht. Man sucht immer den Ausdruck der Musik, verlangt Darstellung, Empfindung, Gefühl und ergeht sich in immer überschwenglicheren Schwärmereien, die von Theoretikern und Praktikern mit ebenso viel Eifer als Vertrauen verfochten und hingenommen werden. Diese Richtung erhält plötzlich einen unerwarteten Stoß durch das Auftreten der formalistischen Ästhetik. Durch sie wird die Anschauung über Musik in das gerade Gegenteil hinübergezogen, und wir haben jetzt zwei Parteien vor uns, die einander schroff und unvermittelt gegenüberstehen. Die idealistische und formalistische Ästhetik ist nirgends so hart aneinander geraten als gerade in dem Streite über Musik. Man wird dabei unwillkürlich an den Ausspruch Fichtes erinnert: „Ein „falscher Satz wird gewöhnlich durch einen ebenso falschen Gegensatz „verdrängt; erst spät findet man die in der Mitte liegende Wahr„heit. Dies ist das Schicksal der Wissenschaft.“ Aber diese Wendung hat auch ihre guten Seiten. Die Ästhetik der Tonkunst fängt jetzt erst an, sich um sich selbst zu kümmern, allerdings nur in den Hauptfragen und auch da vorläufig nur oberflächlich, aber der Anfang ist gemacht. Bisher ging Jeder selbständig vor, unbekümmert um das, was Andere schon errungen hatten. Es ist dies der Zustand, den Lotze als „Mangel an Tradition“ bezeichnet. So entwickeln sich denn die einzelnen Systeme nicht im Anschluß aneinander, in stetiger Weiterbildung und Bezugnahme auf fertige Systeme, sondern immer von einem neuen subjektiven Standpunkte. Ja selbst in einer und derselben Schule — der Hegels — kommen die einzelnen Ästhetiker nicht nur zu verschiedenen Resultaten, sondern selbst zu verschiedenen Behandlungsweisen, was doch in Anbetracht des Hegelschen Topus fast ausgeschlossen scheinen sollte. Vielleicht ist an diesem unvermittelten Nebeneinander der Systeme die Vertrauensseligkeit schuld, mit der lange Zeit ein Hauptgrundsatz der Ästhetik der Tonkunst hingenommen wurde, der immer darauf hinauslief: die Musik stellt Gefühle dar. Darüber war Alles einig, das übrige schien mehr oder weniger nebensächliche Abweichung. Wie sehr eine Erschütterung gerade dieses Hauptsatzes die Gemüter

zu eingehender Forschung über diesen Punkt anregen und den Streit auf allen Punkten entfachen mußte, ist leicht begreiflich und so hat allmählich die ursprüngliche Gleichgültigkeit gegen dieses Gebiet in eine lebhafte Beteiligung und eifrige Besprechung umgeschlagen. Es läßt sich fast sagen, daß die Frage, wie die Musik zu behandeln sei, jetzt auch für die allgemeine Ästhetik die wichtigste und charakteristische geworden ist und vielleicht wird der ganze Streit in der Ästhetik von der Musik aus am ehesten geschlichtet werden können. Gewiß ist, daß die äußersten Konsequenzen des Formalismus und Idealismus in der Musik am deutlichsten scheitern.[1])

Die Schule Hegels.

Obgleich im allgemeinen mehr an Schelling anschließend, so doch gerade in der Tonkunst mehr an die Hegelsche Schule erinnernd, ist die Ästhetik Solgers.[2]) Er beginnt in der Tonkunst mit deren Unterschied von der Architektur und gibt ihn dahin an, daß in der letzteren der Begriff sich rein von sich selbst absondere und in den Raum hineintrete, in der Musik aber der Begriff dennoch als solcher, daher nur in der Zeit existiere. Dieser Fehler zieht sich durch die ganze Hegelsche Schule hindurch. Wir könnten ja Musik gar nicht wahrnehmen, wenn sie nicht ebensogut in den Raum hineintreten würde wie die Architektur, wir könnten sie gar nicht Kunst nennen, wenn sie nicht wie diese eine Materie hätte, die ebenfalls geformt werden muß. Der einzige Unterschied ist der, daß die Formen der Architektur das bleiben, wozu wir sie gemacht haben, die der Musik mit unserer Thätigkeit wieder verschwinden. Allerdings beachten wir das Räumliche in der Musik nicht, in der Architektur das Zeitliche nicht, die Entwickelung ist in der ersteren zeitlich, in der letzteren räumlich, aber die räumliche Entwickelung geschieht ebensogut in der Zeit, als die

---

[1]) Ähnlich sagt Hand, der über den Mangel an Vorarbeiten klagt: „Hätten nämlich die Ästhetiker ihre Beweisführung auch auf die Kunst der Töne sich erstrecken lassen, würden sie an vielen Stellen das Unzureichende ihrer Theoreme wahrgenommen haben. (Ästhetik der Tonkunst. I. S. 5.)

[2]) K. W. F. Solger: „Vorlesungen über Ästhetik.“ Herausgegeben von K. W. L. Heyse. Leipzig 1829, und „Erwin, vier Gespräche über das Schöne und die Kunst“. Berlin 1815.

zeitliche im Raum. „Der Laut ist die erste Dimension der geistigen wie die Linie der körperlichen Entwickelung.“ [1]) Dieser Vergleich zeigt die ganze Hinfälligkeit jener Anschauung, denn von Dimensionen ist doch nur im Raum die Rede, eine Wesenheit mit mehreren Dimensionen muß immer räumlich sein. Es geht daher nicht an, von Dimensionen des Geistes zu sprechen und den Laut, der Dimensionen hat, als nicht räumlich zu betrachten. Bemerkungen aber wie: „der Laut ist die zeitliche Linie“, haben gar keinen Sinn, und zeitliche Flächen und Körper dürften sich auch schwerlich finden lassen. Dasselbe gilt von der Bemerkung: „der Laut muß, wenn er existieren soll, sich notwendig als Ton von sich selbst unterscheiden“. Ein Unterschied von sich selbst ist ein nonsens. Solger meint offenbar, der Laut, der bei ihm noch der einfache Begriff des Daseins ist, verwirkliche sich in Tönen, die sich voneinander unterscheiden müssen. Das ist aber in obigem Satze keineswegs gesagt. So ergeben sich ihm zwei Unterschiede von Tönen, der quantitative und qualitative. Durch den letzteren erhält die zeitliche Gleichmäßigkeit einen Inhalt und wird fähig, den „besonderen Zustand, die Empfindung“ auszudrücken. „Allein nicht nur zum Ausdruck der besonderen Empfindung ist die Musik da“, sondern mit ihr ist zugleich verbunden „die allgemeine Form der einfachen geistigen Thätigkeit“. Es ist nicht das letztemal, daß in der Hegelschen Schule behauptet wird, die Musik solle und könne das Allgemeine und Besondere zugleich darstellen, und zwar das erstere als das letztere. Je weiter wir in dieser Theorie gehen, desto mehr sehen wir, daß Solger den sicheren Boden verliert und sich immer mehr in geistreichen Antithesen und Phantasmen bewegt. So heißt es im Erwin: „Die Musik ist die Erscheinung der Schönheit, die am meisten unser ganzes Leben ergreift, uns in ebendemselben Augenblick zur stürmischen Leidenschaft aufregt und in tiefes Nachsinnen versenkt, Ruhe und Unruhe, Raserei und Besonnenheit in uns auf das innigste verschmelzt.“ [2]) Das sind Phrasen, die sich vielleicht recht angenehm lesen, aber keinen wissenschaftlichen Hintergrund haben, der unbefangene Forscher braucht sich nur zu fragen, wie denn die Musik dies alles in

---

[1]) Ästhetik. 3. T. 3. Abschn. 4. St. 340.

[2]) 1. T. St. 69.

ebendemselben Augenblicke zu stande bringen könne, und er wird sehen, wie viel an der Bemerkung wahres ist. Diese Schwärmereien führen ihn dann auch zu dem in der Hegelschen Schule allgemein verbreiteten Hang zur Religiosität: „der eigentümliche wesentliche Gebrauch der Musik ist demnach der religiöse".[1]) Wie überschwenglich aber auch diese Seite ausgebildet wird, möge eine Stelle aus dem Erwin darthun: Die Musik bemächtigt sich „unseres eigenen gegenwärtigen, nicht von uns zu trennenden Bewußtseins, hält es uns vor, überführt uns gleichsam davon bis zu unserem eigenen Geständnis, und sichtet es endlich vor Gott, indem sie es zur vollständigen Aufnahme des göttlichen Gesetzes ohne allen Vorbehalt noch Ausflucht zubereitet."[2]) Das könnte man zwar noch eher als poetische Übertreibung hingehen lassen, viel weniger aber die Prophezeiung am Schlusse der Ästhetik: „Die Kunst wird nicht wiedererstehen, solange man nicht einsieht, daß die ganze neuere Kunst auf der Religion beruht, diese aber sich wesentlich durch Architektur und Musik ausdrückt und Malerei und Plastik nur in Beziehung auf jene Künste ihre Bedeutung haben. So knüpft sich die Kunst auch hier an die Offenbarung."

Nun die Kunst entsteht immer wieder von neuem und entfernt sich immer mehr von der Religion, und auf das entschiedenste müssen wir uns dagegen verwahren, daß Malerei und Plastik überhaupt irgend welche Beziehung zur Musik oder gar darin ihre Bedeutung hätten; es gibt gar nichts Heterogeneres als Musik und jene Künste. Eine solche Beziehung könnte in der Musik die übelsten Folgen haben.

Im wesentlichen an Hegel anschließend, entwickelt auch Weiße seine Anschauungen über Ästhetik der Tonkunst.[3]) Er geht zunächst aus von Ton und Klang überhaupt und dem ganzen Reiche der Töne. Gleich hier zeigt sich jener eigentümliche, für die ganze Richtung so charakteristische Gedankengang, der bei späteren An-

---

[1]) Ästhetik. S. 341.

[2]) Erwin, II. Th. S. 120.

[3]) Christian Hermann Weiße: „System der Ästhetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit." Leipzig 1830. 2. T., 2. B., 1. Abschn.

hängern dieser Lehre sehr unheilvolle Folgen brachte. Der Begriff des Ideals verwirklicht sich in den einzelnen Tönen und kehrt in dem ganzen Reiche der Töne wieder zu sich selbst, zum Selbstbewußtsein der Schönheit zurück. „Jeder einzelne Ton ist daher Ton nur durch die ausdrückliche Beziehung auf die Gesamtheit aller Töne, und diese Gesamtheit, welche in jedem einzeln zugleich vernommen wird, ist die unendliche Möglichkeit oder der abgezogene Begriff der in diesem Reiche der Töne in ihrer einfachen Unmittelbarkeit zur Erscheinung kommenden geistigen Schönheit.“ [1]) Es ist mir bisher nicht gelungen, hinter diesen Diktionen der Hegelschen Schule ein wertvolles Resultat zu erblicken. Jedes Wort beinahe ist hier falsch: ein Ton ist doch nicht Ton „nur durch die ausdrückliche Beziehung auf die Gesamtheit aller Töne“. Wozu diese phantastische Zuthat? Die Physik sagt uns viel nüchterner und auf eine allen verständliche Art, wodurch ein Ton eben Ton ist. Noch viel unrichtiger und durch nichts gerechtfertigt ist die Behauptung, daß diese Gesamtheit in jedem einzelnen Tone vernommen wird. Zwar ist das, was wir konkrete Tonempfindung zu nennen pflegen, schon eine komplexe, aber die Gesamtheit der Töne ist noch weit davon entfernt. Wenn es noch hieße, sie müsse hinzugedacht werden, um den Ton als besonderen zu erkennen, so ließe sich das eher diskutieren, aber wenn sie wirklich vernommen werden soll, so ist das einfach falsch. Indem Weiße so verfährt, merkt er gar nicht, daß ihm die Möglichkeit unterscheidbarer Töne sozusagen unter den Händen schwindet. Denn wenn ich bei jedem Ton die Gesamtheit der Töne vernehme, wodurch unterscheiden sie sich dann? Es heißt schon früher, daß man beim Ton „nicht sowohl die Besonderheit des klingenden Körpers, als vielmehr die Allgemeinheit des Verhältnisses dieses Klanges zu anderen Klängen“ [2]) vernimmt. Aber dieses vernimmt man ja auch bei eben diesen anderen Klängen, kurz man hört immer dasselbe. Endlich interessiert uns die Bemerkung, daß Weiße unter Gesamtheit der Töne versteht die unendliche Möglichkeit der darin zur Erscheinung kommenden Schönheit. Jetzt ist glücklich alles untereinander: Ton, Gesamtheit der Töne

---

[1]) § 43.
[2]) Ebenda.

und eine innerhalb derselben mögliche (also gar nicht wirkliche und doch vernehmbare) Schönheit. Und das scheint in der That das eigentliche Wesen der Hegelschen Dialektik zu sein: gleich zu Anfang alles in eine große Identität zusammenzuwerfen und dann herauszusuchen und zusammenzustellen, was gerade beliebt. Auf dieses Beginnen müssen wir schon hier aufmerksam machen, denn wenn einmal das Gebäude fertig ist, merkt man schwerer die Unzulänglichkeit des Materials. Das zeigt sich gleich in der nun folgenden Definition der Kunst, die nämlich die Umschlagung des gestaltlosen Bewußtseins der Schönheit in die äußere Erscheinung genannt wird. Diese muß also eine „besondere Sphäre des äußeren, erscheinenden Daseins darstellen", aber obgleich sie dies ist, dennoch nicht die Erscheinung besonderer und einzelner Wesenheiten, sondern die „reine Erscheinung als solche" enthalten soll. Das ist der bekannte Widerspruch, den auch schon Hegel wahrnimmt, aber nicht im mindesten zu beseitigen gedenkt, sondern eben darin erst die Wahrheit erblickt. Wohin das geführt hat, wird sich noch später zeigen. Im weiteren Verlaufe finden wir auch hier die Bemerkung, daß der Ton nur Erscheinung eines zeitlichen, nicht auch räumlichen Daseins darstelle. Dies wird aber bei Weiße um so unbegreiflicher, als er selbst (§ 43) den Ton einen bestimmten Klang nennt, in welchem sich das Verhältnis zu anderen Klängen als ein „quantitatives der räumlichen Bewegung darstellt" und den Klang die „innere Bewegung und Erzitterung der räumlichen Körperteile" nennt. Diese räumliche Bewegung soll „aufgehobene Körperlichkeit", ein „Losgebundensein von dem Begriffe der Räumlichkeit" sein können. Bei Weiße wird das dadurch möglich, daß er sagt, die Räumlichkeit werde zugleich gesetzt und aufgehoben. Gegen solche Bemerkungen läßt sich allerdings nichts mehr einwenden.

Als Gegenstück hierzu erklärt er wieder in der Harmonie die Zeit als aufgehoben und dies deshalb, weil in der „Erscheinungsweise des harmonisch Gesetzmäßigen die Gleichzeitigkeit gesetzt ist". [1]) Gleichzeitigkeit ist aber doch nicht aufgehobene Zeit. Von Raum und Zeit oder einem von beiden vermögen wir uns in dieser Welt

[1]) § 44. S. 36.

nirgends loszusagen. Im übrigen aber bemerkt er gegen eine herrschende Tendenz seiner Zeit ganz richtig, daß es falsch sei, von Harmonie und Melodie wie von „zwei verschiedenen Gattungen der musikalischen Schönheit“ [1]) zu sprechen, oder gar mit Rousseau dieselbe ganz zu verwerfen, denn dies hieße in der Musik so viel, wie in andern Fächern der Verzicht auf die Bildung. Allerdings sei der gewandte Harmoniker und Kontrapunktist nicht immer der „genialste Erfinder“ und mit der „tieferen Ausbildung des musikalischen Elementes“ entstehe auch die „Möglichkeit einer bloß gelehrtrichtigen, aber geistlosen und mithin der eigentlichen Schönheit entbehrenden Musik“, [2]) denn was den Regeln entspricht, sei zwar „musikalisch richtig, ohne deshalb schön zu sein“, eine Bemerkung, die vielleicht gegen Herbart gemacht ist — allein die bloße Melodie erschöpfe sich bald, während die Harmonie „in sich selbst unendlich ist“. Unrichtig bleibt aber, wenn Weiße auch in den harmonischen Entwickelungen den Dreischlag erblickt, so zwar, daß Konsonanz als auf rationalen Verhältnissen beruhend, die Thesis, Dissonanz die Antithesis, die Negation der Harmonie, und die Konsonanz, in die sich die letztere auflöst, die Synthesis bilde. Dissonanz jedoch ist nicht Negation der Harmonie, sondern ebensogut Position als die Konsonanz, vielleicht noch viel eher, weil von ihr erst recht eine Entwickelung ausgeht, während sie bei der ersteren abgeschlossen sein kann.

Sehr bezeichnend ist aber die weitere dialektische Entwickelung der Musik, die bei Weiße noch strenger und konsequenter durchgeführt ist als bei Hegel selbst, aber ebendeshalb auch in manchen Stücken von der Hegels abweicht, ein Beweis, daß sie keineswegs in den Dingen selbst liegt, sondern nur die Brille ist, an die man sich einmal bei Betrachtung derselben gewöhnt hat, die aber nicht hindert, die verschiedensten Eindrücke zu empfangen. Was bisher vom Begriff der Musik entwickelt worden ist, ist „unmittelbar zunächst der Begriff der Instrumentalmusik“. [3]) Der endliche und besondere Inhalt störe nur die Schönheit der Instrumentalmusik, und

---

[1]) St. 41.
[2]) St. 41.
[3]) § 15.

nur jene abstrakte Form der Tonkunst, als welche sich eben die Instrumentalmusik erweist, sei die höchste Kunst, und keineswegs sei alle Schönheit dies nur „durch die Nachahmung oder durch die Erinnerung an die schöne Gestalt des Menschen, als in welcher allein „die höchste, die eigentliche Schönheit ruhe". [1]) Bekanntlich ist Hegel selbst gerade zu dem entgegengesetzten Resultate gekommen, und wir werden noch darauf zurückkommen, daß er eigentlich die Poesie als höchste Kunst hätte preisen sollen. Von einer ähnlichen Erwägung ist wohl auch Weiße ausgegangen und hat dann noch den weiteren, aber konsequenten Schritt gemacht, die höchste Reinheit und Allgemeinheit des Ideals in der Tonkunst zu finden. Es fragt sich jetzt nur, welcher von beiden wirklich das gedacht hat, was in den Dingen selbst liegt. Ebendeshalb aber muß es uns befremden, daß Weiße behauptet, die Instrumentalmusik sei, „obgleich dem Begriffe nach die erste, weil die abstrakteste, doch der geschichtlichen Entstehung nach die jüngste aller Künste". [2]) Dem bloßen Begriffe nach gibt es ja überhaupt keine Kunst, diese ist erst die Verwirklichung des Begriffs. Im Begriff liegen alle Künste zugleich, d. h. alle Arten der Verwirklichung, es kann sich also bei der Frage, ob jüngste oder älteste Kunst, nur um die geschichtliche Entstehung handeln. Weiße schließt aus dieser Selbständigkeit und Unabhängigkeit der Tonkunst von jedem besonderen Inhalt, daß sie weder Nachahmung subjektiver Empfindung noch der Gegenstände der Natur sei. Auch nicht des Geisteslebens? Es dürfte sich schwer vereinigen lassen, daß sie, die der absolute Geist selbst sein soll, im subjektiven Geistesleben gar kein Analogon finden solle. Enthalten muß das letztere in dem ersteren jedenfalls sein. Auch hier also ergibt sich ein Gegensatz zu Hegel. Nach Weißes Auffassung der Tonkunst wird allen Deutungsversuchen der Lebensfaden abgeschnitten, während von Hegel aus, wie sich's zeigen wird, doch noch manche dazugekommen sind. Diese aber mögen Weißes, des Hegelianers, Worte beachten, daß Beethoven denen „ganz unverständlich und ein unlösbares Rätsel bleiben" muß, „die von der Kunst nur die Darstellung bestimmt begrenzter Gegen-

---

[1]) § 15, S. 53.

[2]) S. 49.

stände oder auch spekulativer Begriffe erwarten".[1]) Was würde wohl die Wagnersche Schule dazu sagen?

Die weitere dialektische Entwickelung erfolgt in der Weise, daß die Töne, welche das äußere Dasein des Begriffs der Musik ausmachen, die Bedeutung natürlicher Klänge annehmen, daß an Stelle des Instrumentes die menschliche Stimme tritt, „und dasjenige, „was für den natürlichen Inhalt dieser zu gelten hat, die Gesamt„heit der zeitlich wechselnden Zustände des endlichen Geistes, als „das vermittelnde Prinzip des absoluten Geistes der Schönheit ge„setzt wird."[2]) Weiße hält diesen Übergang für einen notwendigen, weil die Töne schon an sich natürliche Klänge sind; daraus würde aber vielmehr folgen, daß er überflüssig, oder gar kein Übergang ist, denn es bleibt alles beim alten. Die menschliche Stimme darf dann nicht wie ein Instrument behandelt werden, sondern die „Abgezogenheit und Bedeutungslosigkeit" der Instrumententöne wird hier wieder aufgehoben; es wird also verlangt, daß die Gesangsmusik auf den Begriff des Naturlautes als solchen losgehe.[3]) Leider wird dieses Verlangen völlig unklar, wenn gleich darauf gesagt wird: die Stimme werde nicht in ihrer Unmittelbarkeit eingeführt, „sondern in die Abstraktion des Tones zurückgenommen". Damit wird die obige Forderung, die wechselnden Zustände des endlichen Geistes zu ihrem Inhalt zu machen, wieder aufgehoben und wir haben erst recht wieder einen Ton in seiner Abstraktion und Bedeutungslosigkeit vor uns. Weiße scheint sich hierin nicht zu völliger Klarheit durchgearbeitet zu haben und das zieht sich durch die ganze Abhandlung über die Gesangsmusik. So soll einerseits die Gesangsmusik die Empfindungen in ihren mannigfaltigen Bestimmungen und Modifikationen hervorrufen und darstellen, anderseits soll dies doch nur in „jenem allgemeinen idealen Elemente" geschehen, „durch welches sie der Ineinsbildung mit dem Geiste der Kunst fähig werden"; sie sollte also das Besondere und Allgemeine zugleich sein, das Bestimmte und Unbestimmte. Weiße sollte der ersteren Fassung der

---

[1]) St. 57.

[2]) § 46.

[3]) Man dürfte nicht etwa, wie Berlioz (Instrumentationslehre) die menschliche Stimme zu den Blasinstrumenten rechnen. Sie ist überhaupt kein Instrument, das muß man doch auseinanderhalten.

Gesangsmusik entsprechend, diejenige Gattung bevorzugen, die wir gewöhnlich weltlich zu nennen pflegen, nach dem andern Erfordernis muß er die geistliche Musik höher stellen, und dies deshalb, weil in dieser der Text nicht der Poesie angehört, wenigstens nicht so weit, daß er die Wirkungen der Musik zu vervollständigen in der Lage wäre. Gerade das aber hat er verlangt, wenn er auf den Naturlaut und die Darstellung der Empfindungen ausgeht. Dies Ideal der Gesangmusik ist ihm die „neuere Kirchenmusik, wie dieselbe seit dem sechzehnten Jahrhundert in Italien, seit dem Beginn des achtzehnten in Deutschland aufgeblüht ist“. Er vindiziert der Gesangskunst als Inhalt die „Empfindungen der Andacht“. Dagegen ist nun mit einem Hegelianer schwer zu polemisieren, denn wenn man ihn beim Worte genommen hätte, so hätte er sicherlich unter Andacht alles verstanden. Dasselbe ist der Fall mit der Behauptung, der Gesang habe die Aufgabe, zu Gott emporzuheben. Da für den Hegelianismus der absolute Geist Gott ist, so wird auch diese Behauptung sich nach allen Richtungen drehen lassen, aber wenn es zuletzt heißt, daß der Gesang nur als Gottesdienst „die Bestimmung seines Begriffs erfüllt“,[1]) dann hat diese Theorie eine bestimmte Gestalt angenommen, und man sieht, daß Weiße eine ganze große Kunstgattung vollständig ignoriert, denn der Gesang hat ganz anderswo seine höchste Blüte erreicht. War das alles begriffswidrig? Dazu kommt noch ein Irrtum, den er aus dem Umstande folgert, daß das, was in den Tönen angeschaut wird, nur ein quantitatives Verhältnis sei. Richtig, aber daraus folgt nicht, daß der Gebrauch einer enger begrenzten Gruppe von Stimmen und Instrumenten „nur einer geringeren Intensität des Geistes Raum sich zu entfalten“ lasse, sonst kämen wir zu den Kolossalkompositionen, in denen durchaus nicht die höchste Stufe der Kunst zu erblicken ist. Das quantitative Verhältnis der Töne zueinander bleibt dasselbe, ob es nun von einer oder hundert Stimmen gebracht wird, es verstärkt nur die Dynamik und wenn es auf diese ankäme, so müßten schließlich die Kompositionen im ff. geistiger sein als im pp., was man doch nicht zugeben kann. Weiße aber schließt daraus: „Auf diese Weise

---

[1]) § 47. S. 76.

[2]) S. 79.

„ist jene Sitte der Kunst zu rechtfertigen . . . . ., daß Kompositionen „für Chöre oder für eine unbestimmte Mehrheit von Stimmen . . . . . „nie leicht weltlichen Inhalts sind.“ Zu seiner Zeit war das allerdings der Fall, aber die geschichtliche Entwickelung hat gezeigt und wird es noch deutlicher zeigen, daß das nicht Folge einer inneren Notwendigkeit dieser Kunstgattungen, sondern der ganzen damaligen Zeitverhältnisse war.

Der Grund aber, weshalb Weiße in der Besprechung der Gesangmusik zu dem Widerspruch kommen muß, die Töne in ihrer „Besonderheit“ und „Abgezogenheit“ verwenden zu wollen, liegt schon darin, daß er die Verbindung zweier Künste (und nur als solche läßt sich die Vokalmusik auffassen) für die dialektische Entwickelung einer ansieht. Als Musik möchte er die Töne nur als solche, als Gesang auch mit Berücksichtigung des Textes behandelt wissen; weil ihm aber Gesangmusik schließlich doch nur Musik ist, so stellt er diejenige am höchsten, die den Text am wenigsten beachtet. In noch höherem Grade gilt dies für die dritte Entwickelung des Begriffs, die dramatische Musik „o d e r“ die Oper — wie Weiße sagt — die doch noch viel weniger die Entwickelung der Tonkunst allein, sondern Verbindung mehrerer Künste ist. Er hätte ferner sehen sollen, daß die Oper ebensogut Gesangmusik enthalte, also kein bezwungener und dialektisch verarbeiteter Gegensatz zu entdecken sei; es sind bloße Unterabteilungen der Gattung: Verbindung zweier Künste. Der Unterschied zwischen dramatischer Musik und von Instrumenten begleitetem Gesange soll darin bestehen, „daß „dort die Melodien der Singstimmen nur als besondere Teile oder „Momente aus dem großen harmonischen Ganzen, dessen Grundzüge „durch die Instrumente angegeben werden, hervorzugehen scheinen, „während auch in dem kunstreichsten Vokalwerke die Gesangmelodien „schon unter sich selbst die organische Verbindung, zu der die ein„zelnen hier nicht zugleich im Gegensatz stehen, festzuhalten hinrei„chend sind“.[1]) Diese Eigenschaften genügen nicht zur Unterscheidung beider Gattungen, es kann das erstere ebensogut bei der Vokalmusik wie das letztere bei der dramatischen Musik der Fall sein, sie liegt vielmehr darin, daß die erstere so eingerichtet ist, daß

[1]) § 48.

sie zur vollen Wirkung der Darstellung bedarf. Darauf kommt schließlich auch Weiße, wenn er vom „mimischen Gesang" in der Oper spricht, beweist aber damit nur, daß der dramatische Gesang sich aus der Tonkunst allein nicht ableiten läßt. Dies alles führt ihn schließlich zu der Meinung, daß in der Oper „die Singstimme aufgehoben wird in einen höheren künstlerischen Zusammenhang". Damit käme er der späteren Wagnerschen Forderung sehr nahe, wobei aber nicht unerwähnt bleiben kann, daß andere Hegelianer zu dieser Forderung nicht gekommen sind, sie also doch wohl nicht in den Dingen selbst liegen wird. Bezeichnend ist ferner, daß er aber ebendeshalb konsequent sagen mußte, daß dann auch der Text der Oper „nicht eigentlich für Poesie gelten kann" [1]) und die Musik das schöne Vorrecht genieße, „dasjenige, was an sich nicht Poesie ist, zur Poesie zu machen". Diese Ansicht scheint mir viel konsequenter aus der Aufgehobenheit der Singstimme — wenn man schon von einer solchen sprechen will — hervorzugehen, als die Wagnersche, die dann wieder dem gesungenen Text das Vorrecht einräumt. Fast der einzige unter den Ästhetikern kehrt Weiße mit Recht die Bedeutung der Liebe für die Oper gebührend hervor und betrachtet es als dem Begriff dieser Kunst gemäß, wenn in Operntexten fast durchgehends „die Liebe als das Element auftritt, welches den Knoten der dramatischen Handlung löst und in dessen einfachen Einklang alle Dissonanzen derselben zusammengehen". [2]) Warum aber daraus die Notwendigkeit eines glücklichen Ausganges aller Opern folgen sollte, leuchtet mir nicht ein. Gerade an dem Beispiele, das Weiße hierfür anführt, an Mozarts Don Juan, — der „ungeachtet der verschiedenen Versuche zu keinem befriedigenden Schlusse hat kommen können" — zeigt sich meiner Ansicht nach am deutlichsten, daß ein glücklicher Ausgang hier am allerwenigsten befriedigen könnte.

Hegel.

Unter allen Philosophemen hat das Hegelsche in der Ästhetik der Tonkunst den meisten Anklang gefunden. Ja es hat sogar auf die wissenschaftliche Entwickelung des Tonsystems einen entscheidenden

---

[1]) S. 97.

[2]) § 48, S. 95.

Einfluß gewonnen. Was diesem System einen solchen Einfluß verschaffte, wird vielleicht eine kurze Darstellung desselben erweisen. Hegel bestimmte das Wesen des Schönen folgendermaßen: Die Kunst ist „einerseits ein Zerfallen in ein Werk von äußerlichem gemeinem Dasein, in das dasselbe produzierende und in das anschauende und verehrende Subjekt, anderseits ist sie die konkrete Anschauung und Vorstellung des an sich absoluten Geistes als des Ideals — der aus dem subjektiven Geiste gebornen konkreten Gestalt, in welcher die natürliche Unmittelbarkeit nur Zeichen der Idee, zu deren Ausdruck so durch den einbildenden Geist erklärt ist, daß die Gestalt sonst nichts weiter an ihr zeigt: — die Gestalt der Schönheit." [1]) Mit dieser Auseinandersetzung schwindet völlig der Unterschied zwischen den Ideen der Kunst und denen der Wissenschaft, es handelt sich bloß darum, ob sie durch den Verstand gedacht, oder durch die Gestalt, also sinnlich angeschaut und vorgestellt werden. Hegel selbst ist bemüht, diese Thatsache hervorzuheben, wenn er sagt: „Wahr ist die Idee, wie sie als Idee ihrem Ansich und allgemeinen Prinzip nach ist und als solches gedacht wird." Nun soll sie aber auch realisiert werden, und indem ihre äußere Erscheinung mit dem Begriff „unmittelbar in Einheit bleibt", ist die Idee schön. Bei solchen Ansichten nimmt es denn auch nicht Wunder, wenn Schiller von der Wahrheit dasselbe sagt, was Hegel von der Schönheit sagt. [2]) Die Konsequenzen davon sind äußerst wichtig; wir müssen nur bedenken, daß jeder Mensch, der sich in irgend einer Weise verständlich machen will, dazu sinnlich wahrnehmbare Zeichen (Gestalten) wählen muß, so zwar, daß sie nichts anderes sind, als der Ausdruck der Idee, und daß der andere, der sie erfassen will, bevor er sie durch den Verstand denkt, notwen-

---

[1]) Hegel, Encyklopädie, § 556.

[2]) Schiller: Über die ästhetische Erziehung des Menschen. 25. Brief. „Diese (die Wahrheit) ist das reine Produkt der Absonderung von allem, was materiell und zufällig ist, reines Objekt, in welchem keine Schranke des Subjekts zurückbleiben darf, reine Selbstthätigkeit ohne Beimischung eines Leidens." — Hegel, Encyklopädie, § 560. „Das Subjekt ist das Formelle der Thätigkeit und das Kunstwerk nur dann Ausdruck des Gottes, wenn kein Zeichen subjektiver Besonderheit darin, sondern der Gehalt des innewohnenden Geistes, sich ohne Beimischung und von deren Zufälligkeit unbefleckt empfangen und herausgegeben hat."

digerweise immer in dem Sinne geschaut haben muß, daß also jede durch Mitteilung (die immer sinnlich sein muß) erkannte Wahrheit vorher zuerst schön gewesen sein müsse. Da ferner Schönheit Aufgabe der Kunst ist, jeder Mensch fast beständig Künstler sein und einen Kunstgenuß haben könne. Der Widerspruch, den Hegel im Schönen findet, daß hier das Unendliche im Endlichen, das Ewige im Veränderlichen sei, kann uns bei jeder Mitteilung unterlaufen. Wie wenig dieser Widerspruch zur Schönheit genügt, läßt sich schon daraus ermessen, daß das Künstlerische in ganz andern Momenten zu suchen ist, als in der jedem gegebenen Fähigkeit den Begriff zur äußern Erscheinung zu bringen. Worin aber das höchste Schöne zu suchen sei, darüber widerspricht sich Hegel fortwährend, und das ist nicht vorteilhaft für eine Theorie, denn gerade diese Frage würde das nötige Licht in dieselbe bringen. Das Schöne soll enthalten „die sogenannte Einheit der Natur und des Geistes — das ist die unmittelbare, die Form der Anschauung". [1]) Diese Einheit findet Hegel in der bildenden Kunst, sofern sie sich mit der menschlichen Gestalt beschäftigt. Denn „unter den Gestaltungen ist die menschliche die höchste und wahrhafte weil nur in ihr der Geist seine Leiblichkeit, und hiermit anschaubaren Ausdruck haben kann". [2]) Damit erledigte er auch das Prinzip der Nachahmung der Natur in der Kunst, das nur so zu verstehen sei, daß das Natürliche nicht nur in seiner Äußerlichkeit, sondern auch „als den Geist bedeutende, charakteristische, sinnvolle Naturform genommen wird". [2]) Wenn man damit die frühere Äußerung vergleicht, daß das Kunstwerk kein Zeichen subjektiver Besonderheit an sich tragen solle, so muß es uns befremden die Nachbildung der Menschengestalt als höchstes Kunstwerk gepriesen zu sehen, sie die doch immer subjektive Besonderheit an sich trägt. Sagt ja Hegel doch selbst: „Die Seele ist in ihrer durchgebildeten und sich zu eigen gemachten Leiblichkeit als einzelnes Subjekt für sich, und die Leiblichkeit ist so die Äußerlichkeit als Prädikat in welchem das Subjekt sich nur auf sich bezieht." [3]) Und ferner: „Für das Tier ist die menschliche Ge-

---

[1]) Hegel, Encyklopädie, § 557.
[2]) Ebenda § 558.
[3]) Ebenda § 411.

stalt das höchste, wie der Geist demselben erscheint. Aber für den Geist ist sie nur die erste Erscheinung desselben und die Sprache sogleich sein vollkommener Ausdruck." Danach sollte man erwarten, daß die Dichtkunst das höchste Schöne enthält, weil nur in der Sprache der Geist seinen vollkommenen Ausdruck erhält, hier also viel eher die Einheit von Natur und Geist, die Realisation des Begriffes stattfinden kann. Hätte Hegel diese Konsequenz festgehalten, so hätte er selbst des aus seiner Theorie fließenden Resultates gewahr werden müssen, daß jeder Mensch ein Künstler sei, sobald er nur Gedanken ausspricht.

Was nun die Anwendung dieser Lehren speziell auf die Musik betrifft, so scheint mir der erste Irrtum in der eigentümlichen Qualifikation der Materie der verschiedenen Künste zu liegen.[1]) Architektur und Skulptur behalten die „schwere Materie" bei, die sie „nach den Gesetzen des Lastens und Tragens" formieren. Sie geben ein für sich bestehendes Objekt. Die Materie der Musik aber gebe sich als „subjektive Innerlichkeit". „Dadurch erhalten wir eine Äußerungsweise und Mitteilung, in deren sinnliches Element die Objektivität nicht als räumliche Gestalt, um darin Stand zu halten, eingeht, und bedürfen ein Material, das in seinem Sein für Anderes haltlos ist und in seinem Entstehen und Dasein selbst schon wieder verschwindet" (dieses Verschwinden geschieht wohl weder im Entstehen noch im Dasein), „dies Tilgen, nicht nur der einen Raumdimension" (welcher?), „sondern der totalen Räumlichkeit überhaupt" (?) „dies völlige Zurückziehen in die Subjektivität nach seiten des Innern wie der Äußerung, vollbringt die zweite romantische Kunst — die Musik. Sie bildet in dieser Beziehung den eigentlichen Mittelpunkt derjenigen Darstellung, die sich das Subjektive als solches sowohl zum Inhalte als auch zur Form nimmt, indem sie als Kunst zwar das Innere zur Mitteilung bringt, doch in ihrer Objektivität selber subjektiv bleibt, d. h. nicht wie die bildende Kunst die Äußerung, zu der sie sich entschließt, für sich frei werden und zu einer für sich ruhig bestehenden Existenz kommen läßt, sondern dieselbe als Objektivität aufhebt, und dem Äußern

---

[1]) Wir werden diesen Gedankengang später bei Ambros wiederfinden, ohne daß dieser sich auf Hegel berufen würde.

nicht gestattet, als Äußeres sich uns gegenüber ein festes Dasein anzueignen." [1]) Es ist nun allerdings richtig, daß das Tonkunstwerk kein festes Dasein hat, aber es ist doch deshalb nicht minder Objekt als jedes andere. Eine Objektivität die subjektiv bleibt ist einfach ein Widerspruch. Die Musik als Äußerung wird ebensogut frei und kommt zu einer bestehenden, wenn auch nicht stehenden, ruhigen, Existenz, wie jede andere Kunst. Denn auch das Unruhige besteht, eben in seiner Unruhe. Daß ferner Musik eine Raumdimension, ja sogar die ganze Räumlichkeit tilge, ist vollkommen unbegreiflich. Sie braucht den Raum sogar vielmehr als die Malerei. Mit Recht leitet daher Herbart und Zimmermann die Analogie zwischen Malerei und Musik aus dem Umstande ab, daß „beide Schönheiten zweier Dimensionen zum Gegenstand haben". Weil die Materie der Musik Tonschwingungen sind, welche die Ruhe oder eine bestimmte geringe Bewegung der Luft aufheben und wieder zu ihr zurückkehren, behauptet Hegel, die Natur der Musik hebe den Zustand der Ruhe auf und gehe eine „Negativität" ein, welche das Aufheben des räumlichen Zustandes zum Zwecke habe. Ob aber die Luft schwingt oder nicht schwingt, der Raum ist in beiden Fällen nicht aufgehoben, und daß sie gerade aus der Ruhe treten müsse, ist auch nicht richtig, sie braucht nur aus einer Bewegung in eine andere bestimmte zu geraten, um Ton zu werden. Daran knüpft sich die weitere Folgerung, das Gehör im Vergleich zum Gesicht für den ideelleren Sinn zu halten, trotzdem wir doch auch nur infolge einer Bewegung sehen (des Äthers nämlich), die uns freilich dauernd vorhanden zu sein scheint und scheinen muß, so lange wir da sind. Doch das ist minder wichtig. Viel bedeutender ist die Folgerung, die er aus dieser Innerlichkeit des Tones zieht, indem er sagt, daß die Töne nicht vermögen, die vielgestaltige Welt der Gegenstände in sich aufzunehmen und darzustellen: „Für den Musikausdruck eignet sich deshalb auch nur das ganz objektlose Innere, die abstrakte Subjektivität als solche. Diese ist unser ganz leeres Ich, das Selbst ohne weitern Inhalt. Die Hauptaufgabe der Musik wird deshalb darin bestehen, nicht die Gegenständlichkeit selbst, sondern im Gegenteil die Art und Weise wieder-

---

[1]) Ästhetik III. (10. B. der S. W. Berlin 1843) S. 127.

klingen zu lassen, in welcher das innere Selbst seiner Subjektivität und ideellen Seele nach in sich bewegt ist.“[1]) Die Musik ist also nicht Darstellung eines Gegenstandes, sie ist vielmehr die Kunst des Gemüts, welche die „letzte subjektive Innerlichkeit als solche in Anspruch nimmt“. „So ist der Ton wohl eine Äußerung und Äußerlichkeit, aber eine Äußerung, welche gerade dadurch, daß sie Äußerlichkeit ist, sogleich sich wieder verschwinden macht. Kaum hat das Ohr sie gefaßt, so ist sie verstummt;“ das ist doch offenbar falsch; sie kann ohne weiters forttönen, wenn sie das Ohr schon längst gefaßt hat. „Der Eindruck, der hier stattfinden soll, verinnerlicht sich sogleich; die Töne klingen nur in der tiefsten Seele nach, die in ihrer ideellen Subjektivität ergriffen, und in Bewegung gebracht wird.“[2]) Also ist der Ton trotz seiner Innerlichkeit doch auch eine Äußerung, was aber Hegel nicht hindert, später wieder zu sagen, er sei nicht ein Bilden nach außen, sondern „ein Zurücktreten in die eigene Freiheit des Innern“.[3]) Es ließe sich das freilich so vereinigen, daß die Erfindung ein Zurücktreten und erst die Komposition die Bildung dieses Innern nach außen sei. Das meint aber Hegel durchaus nicht, sondern ihm ist der Ton Innerlichkeit „statt eines Bildens nach außen“ und trotzdem Äußerung. Das bleibt ein offener Widerspruch. In dieser Weise, wie wir es auffassen würden, wäre es aber nicht spezifisch musikalisch, und was allgemein vom lyrischen Dichter gilt, sagt Schiller von jedem Künstler: daß er nichts als sich selbst geben könne. Da Hegel in dieser Abhandlung über Musik alles zweimal sagt, finden wir auch diesen obigen Widerspruch noch einmal, wo es heißt, daß der Ton „nicht zu dem Unterschiede des einfachen Innern und der konkreten leiblichen Gestalt und Erscheinung fortgeht“, was doch entschieden unrichtig ist. Die Töne die ich auf der Violine zum Beispiel streiche, haben, so sehr sie die Folge meiner innern Vorgänge sein mögen, doch eine von diesen unterschiedene Erscheinung. „Dasselbe gilt für die Empfindung eines Inhalts, deren Ausdruck der Musik hauptsächlich zukommt.“[4]) Das ist teilweise

[1]) Ebenda S. 129.
[2]) S. 130.
[3]) S. 135.
[4]) S. 146.

richtig, sobald man sich nur mit Hegels Definition der Empfindung überhaupt zufrieden gibt. Dem widerspricht aber, daß die Musik doch auch den „innern Sinn der Sache und Empfindung zu seinem Gehalt habe", also nicht bloß die Art und Weise — wie er früher sagte —, die Form. Abermals unrichtig ist hier die Behauptung, daß der Ton nicht zu Raumfiguren fortschreite[1]) (die Luftwellen sind doch Raumfiguren) und zu viel wird in die Betrachtung gelegt, daß derselbe in seinem „sinnlichen Dasein schlechthin vergänglich" sei. Das ist im Grunde jede Materie, die eine früher, die andere später, und weil sie dies ist, so mußte sie doch auch einmal, wenn auch noch so kurze Zeit sinnlich dagewesen sein, also eine konkrete leibliche Gestalt und Erscheinung haben, was dem obigen abermals widerspricht.

Hat Hegel einmal den Zusammenhang der Empfindung mit der Erfindung gefunden, wenn auch nicht sehr sicher und fest präzisiert, so ist er doch weit davon entfernt, zu viel daraus zu deduzieren, er schwächt eher diese Bedeutung ab. Die „Interjektion" sei wohl der Ausgangspunkt der Musik, aber diese habe als Kunst die Aufgabe „den Naturausdruck seiner Wildheit, seinem rohen Ergehen zu entnehmen und ihn zu mäßigen".[2]) Er sagt ausdrücklich, daß die Töne einen „engen Zusammenhang mit der Bestimmtheit des Inhalts, der sich in sie hineinlegt, nicht eingehe, und in Rücksicht auf ihre Anwendung außerdem für die subjektive Freiheit der Ausführung meist einen weiten Spielraum übrig lassen",[3]) „denn wie sehr die Musik auch einen geistigen Gehalt in sich aufnimmt, und das Innere dieses Gegenstandes oder die inneren Bewegungen der Empfindung zum Gegenstande ihres Ausdrucks macht" (also doch Gegenstand? das ist ein Widerspruch gegen früher), „so bleibt dieser Inhalt, eben weil er seiner Innerlichkeit nach gefaßt wird, oder als subjektive Empfindung wiederklingt, unbestimmter und vager, und die musikalischen Veränderungen sind nicht jedesmal zugleich auch die Veränderung einer Empfindung oder

---

[1]) Mit Recht hebt Kahlert (Ästhetik S. 370) „die räumliche Natur des Tones" hervor.

[2]) S. 145.

[3]) S. 138.

Vorstellung" (das schneidet somit alle Deutungsversuche ab) „eines Gedankens oder einer individuellen Gestalt, sondern eine bloß musikalische Fortbewegung, die mit sich selbst spielt und da hinein Methode bringt".[1]) Also dürfte sie durch nicht so ausschließlich subjektive Innerlichkeit sein. Für diese hält er aber ausdrücklich fest, daß sie die Form sei, welche alles aufzunehmen vermag, was sich in die Form der Erfindung kleide. „Hierin liegt dann aber zugleich die Bestimmung, daß die Musik nicht darf für die Anschauung arbeiten wollen."[2]) Ein Beispiel hierzu ist auf S. 188 zu finden. Wir heben dies hervor, weil gerade diese Forderung später von denjenigen erhoben wurde, die sich als Verfechter der Ästhetik Hegels ausgeben. Wir sehen, daß hier Hegel seinem eigenen allgemeinen Prinzip vom Schönen untreu wird, und das ist keineswegs zum Schaden seiner Ästhetik der Tonkunst, die überhaupt eine für ihre Zeit selten eingehende Behandlung erfährt. Der Begriff also erhält in der Musik keinen anschaubaren Ausdruck, und es wird selbst eine rein formelle, völlig selbständige musikalische Entwickelung zugelassen, die Hegel freilich etwas tiefer stellt.

Auch die Verbindung von Musik und Poesie wird eingehend besprochen, aber auch hier von einem Irrtum ausgegangen, vermöge dessen der Text als Inhalt der Musik aufgefaßt wird.[3]) Jener kann wohl der Inhalt des durch diese Verbindung zu stande gekommenen Kunstwerkes sein, aber nie der der Musik, bei der das Verhältnis von Inhalt und Form immer gleich bleibt, ob ein Text hinzu kommt oder nicht. Der Text kann mit dem Inhalte der Musik gleichlautend sein, er ist aber deshalb nicht dieser selbst, nicht identisch mit ihm. Auch das ist unrichtig, daß Musik und Poesie verwandt sind, „indem beide sich desselben sinnlichen Materials, des Tones bedienen".[4]) Die Luft, nicht der Ton ist ihr gemeinschaftliches Material, das sie beide verschieden formen, die eine zu Geräuschen, die andere zu Tönen. Unbegreiflich bleibt, warum Hegel zugesteht, daß der Ton der Sprache ein selbständiges sinnliches Dasein hat, „das als bloßes Zeichen der Empfindungen, Vorstellungen und Gedanken, seine ihm

[1]) St. 181, ähnlich St. 140.
[2]) St. 143.
[3]) St. 134.
[4]) St. 138.

selbst immanente Äußerlichkeit und Objektivität eben darin hat, daß es nur dies Zeichen ist",[1]) während er dem Ton der Musik ein solches Dasein abspricht. Beide sind doch von Natur aus nur quantitativ (durch die Anzahl der Schwingungen) verschieden. Und was Hegel vom Dichter sagt, was er die Objektivität des Innern nennt, welche darin besteht, daß ich mir meiner Gedanken bewußt werde, kann doch vom Musiker auch gelten, auch er muß den „psychischen Mechanismus" beobachten, und gewinnt so ebenfalls eine Objektivität seines Innern. Das Verhalten der beiden Künste gegen einander stellt Hegel durchaus zu Gunsten der Musik. „Der Dichter muß sich, wenn der Musiker freien Spielraum behalten soll, nicht als Dichter bewundern lassen wollen."[2]) Und die Musik darf sich nie „zu solcher Dienstlichkeit herunterbringen, daß sie, um in recht vollständiger Charakteristik die Worte des Textes wiederzugeben, das freie Hinströmen ihrer Bewegungen verliert, und dadurch statt ein auf sich selbst beruhendes Kunstwerk zu erschaffen, nur die verständige Künstlichkeit ausübt, die musikalischen Ausdrucksmittel zur möglichst getreuen Bezeichnung eines außerhalb ihrer und ohne sie bereits fertigen Inhalts zu verwenden".[3]) Hier sagt Hegel selbst, daß der Text ein Inhalt außerhalb ihrer, also nicht ihr eigener ist. Anderseits findet er aber an Glucks Opern das größte Gefallen, ohne auch nur ein Wort über dessen entgegengesetztes Prinzip zu verlieren. Hegel verlangt Melodie, die er das „freie Tönen der Seele im Felde der Musik"[4]) nennt, während die Harmonie auf dem Gesetze der Notwendigkeit beruhe, aber dadurch nicht die Freiheit der Bewegungen einschränke, sondern ihnen erst recht Kraft und Bestimmtheit verleihe, wie sie der „menschliche Organismus durch die feste Knochenstruktur erhält".[5]) Für alles dies hat der Dichter mehr die „Umrisse zu geben als dichterisch vollständig ausgeprägte Werke",[6]) also das gerade Gegenteil von Glucks Ansicht. Von diesem Standpunkte aus rechnet er das Textbuch der

---

[1]) St. 138.
[2]) St. 141.
[3]) St. 191.
[4]) St. 183.
[5]) St. 200.
[6]) St. 203.

Zauberflöte zu den „lobenswerten Opernbüchern“, für das auch in neuerer Zeit noch David Strauß eine Lanze eingelegt hat. Ja er findet sogar passend den lateinischen Text der großen Messe, weil er sowohl den allgemeinsten Glaubensinhalt, als auch die „entsprechenden substantiellen Stadien in der Empfindung und dem Bewußtsein der gläubigen Gemeinde in größter Einfachheit und Kürze hinstelle“.[1]) Ein solches Gefallen kann doch nur stattfinden, wenn man seine Bedeutung ignoriert und sich nur an einzelne Stellen als Stimmungscharakteristik hält, das übrige nur zur Erleichterung der Stimmbildung benutzt. Abgesehen von dieser Vorliebe, die Hegels Hinneigen zur religiösen Kunst entsprungen sein dürfte, ist das Verhältnis der Musik und Poesie in mit unserer Meinung durchaus übereinstimmender Weise beurteilt. Überhaupt können wir am Schlusse die Bemerkung nicht unterlassen, daß Hegels Auffassung der Musik nichts von dem enthalte, was manche übereifrige Verfechter hineinzulegen sich bemüßigt fanden. Einen viel größeren Einfluß auf die Musik-Ästhetik hatten Hegels allgemeine Lehren über Kunst, die ohne Rücksicht darauf, daß er in der Musik vielfach davon abweicht, in diese einfach übertragen wurden.

Eine eingehende Behandlung wurde der Musik auch durch Vischer zu teil,[2]) der hierin größtenteils den Arbeiten von Köstlin folgte, an die er sich, „eine tiefe und traurige Lücke“ in seiner Bildung bekennend, anschloß. Es ist nicht das einzigemal, daß wir ein solches Geständnis in einer allgemeinen Ästhetik finden, das trotzdem nicht so traurig ist, als Vischer zu glauben scheint. Jeder Mensch hat eine Kunst, in der er so wenig versteht, als Vischer von der Tonkunst zu verstehen angibt, nur weiß er das oft selbst nicht, und noch öfter gesteht er es nicht, besonders wenn er eine Ästhetik schreibt. Nur in einem Punkte befindet sich Vischer in einem starken, allerdings auch allgemein gebräuchlichen Irrtume: daß dies eine Versäumnis seiner Erziehung sei, daß er die Musik hätte lernen können. Nimmermehr. Wem die natürliche Begabung für Musik abgeht, der kann nie das lernen, was er für ihre Ästhetik braucht. Die physiologischen und akustischen Grundlagen kannte er

---

[1]) St. 204.

[2]) Ästhetik. III. Teil 2. Abschn. 5. Heft: Die Musik. Stuttgart 1857.

ohnedies, und selbst die Gesetze der Harmonielehre hätte er an der Hand eines Lehrbuches erfahren können ohne musikalische Anlage. Aber das alles genügt nicht nur nicht zur Ästhetik, es hat sogar nichts mit ihr selbst zu thun. Die Hauptsache ist, daß man ein Urteil fällen kann über die Schönheit des Kunstwerkes, daß man sein Gefallen als maßgebend betrachten kann, oder wenigstens durch die allgemeine Bildung unterstützt, den musikalischen Geschmack läutern kann. Das geht aber nicht ohne musikalische Anlage, die dann auch nie gelernt werden kann. Was heutzutage allgemein üblich ist, das Klavierspiel zu lernen, kann dem Urteil nur schaden, weil die Ausübung dieses Instrumentes auch reiner Mechanismus sein kann und den Ausübenden dann, wenn er eine gewisse Fertigkeit darauf erlangt hat, nur verleitet, zu glauben er sei musikalisch, während er es in der That nicht ist. Und das ist die Achillesferse der gemeiniglich gefällten Geschmacksurteile über Musik. Wen Polyhymnia nicht liebt, der kann ihre Gunst nicht von der theoretischen Seite erringen, und diese allein ist es, die Vischer hätte lernen können.

In der allgemeinen Ästhetik schließt sich Vischer Hegel insoweit an, als er die Schönheit durch den Gehalt bedingt erachtet, so daß mit einem höheren Gehalt auch eine größere Schönheit notwendig verbunden sei, weshalb er vom Kunstwerk sagt, es solle ethisch gehaltvoll sein. Sehr lehrreich ist, was Zimmermann darauf erwidert, es zeigt uns so recht die beiden Extreme in der Ästhetik, die sich deshalb nie verständigen können und sich gegenseitig mit Recht ihre Fehler vorwerfen. Zimmermann meint, „nicht das leugnet der formalistische Ästhetiker, daß das formell meisterhafte, ethisch gehaltvolle Werk höher stehe, als das formell meisterhafte, ethisch minder gehaltvolle, sondern nur, daß es ästhetisch höher stehe“.[1]) Es ist richtig, nicht davon hängt die Schönheit des Kunstwerkes ab, welchen Inhalt es habe, aber wir nennen es dann formell vollendet, wenn wir im Stande sind, irgendwelche, wenn auch die verschiedensten Gedanken, wie als Inhalte hineinzulegen, wenn wir mit einem Wort vom Inhalt zu Ideen kommen. Einen Inhalt hat jede Form, denn das sind Korrelate, und es widerspricht dem Begriff des Inhaltes, daß eine Form mehrere Inhalte habe, aber scheinbar kann

---

[1]) Zimmermann, Ästhetik I. St. 716.

sie sie haben, durch mehrere Subjekte, die sie verschieden hineinlegen. Nicht von der Beschaffenheit, sondern von der unendlichen Möglichkeit der Gedanken, die wir nicht bestimmt abgegrenzt erhalten, sondern selbstthätig daran knüpfen, nicht darin welche es sind, sondern darin, daß sie sind, darin liegt die Schönheit. Das „daß" eines bestimmten Gedankens knüpft sich an jede Form, aber nicht die unendliche Möglichkeit derselben, diese bleibt den schönen Formen vorbehalten. Die schöne Form ist deshalb schön, weil sie uns mit Geist erfüllt, seine Thätigkeit ungebunden anregt, uns begeistert. Was uns begeistern soll, das Ethische, macht den Inhalt würdiger, aber das Kunstwerk deshalb nicht schöner. Das „Was" ist ohne Einfluß auf die Schönheit. Wir behalten uns vor, diese Gedanken noch näher auszuführen und wollen es vorläufig dabei bewenden lassen, nur um unsere Stellung zu Vischer zu charakterisieren.

Was Vischer mit Hegel in der Musik hervorhebt, ist der subjektive Charakter derselben. Ihn in dieser Weise zu betonen, scheint mir auf einseitiger Überschätzung zu beruhen. Alle Künste gehen den gleichen Weg, daß die Außenwelt im Innern des Künstlers eine geistige Erregung verursacht. Diese wird geäußert, indem ein Objekt, eine Materie, in der Weise geformt wird, daß der Künstler seinen innern Zustand dahinein zu zeichnen (im weitesten Sinne des Wortes) versucht. Er sucht das Subjekt am Objekt äußerlich wahrnehmbar zu machen. Nun thun das die übrigen Künste so, daß der Beschauer im Kunst-Objekt, die dasselbe veranlassende Ursache (das Natur-Objekt) wiedererkennt, weshalb man auch sagt, sie stellen es dar, in der Musik aber durchaus nicht. Wer Napoleon poetisch verherrlicht, oder plastisch, oder malerisch, der sucht in sein Kunstwerk das hineinzubringen, was die Phantasie daran knüpfte, oder daraus machte, die eigenen Gedanken; der Künstler selbst kommt in das Werk hinein, so sehr er sich auch bemühen muß, das Kunst-Objekt dem Natur-Objekt so weit nachzubilden, daß letzteres in ersterem erkannt wird, wenn auch in künstlerischer Veränderung. Der Musiker wie der Architekt sind dieser Nachahmung überhoben, sie brauchen in ihren Werken nur sich zu geben und auch das nicht in bestimmt erkennbarer Weise. Deshalb glaubte wohl Hegel und Vischer die Musik als subjektive Kunst charakterisieren zu können. Aber sie vergaßen, daß bei andern Künsten auch das Subjekt hervortritt, und daß

gerade in diesem Moment allein das Künstlerische liegt, nicht in der treuen Nachbildung des Objekts. Das Künstlerische ist also überall gleich subjektiv, wenn auch die Subjektivität nicht überall geäußert wird an Nachbildungen, deren Originale in der Natur vorhanden sind. Zwar sind Töne auch in der Natur vorhanden, aber ihre Verbindungen nicht, der Musiker entlehnt ihr nur die Gesetze, um nicht durch seinen Ausdruck einen einfachen Widerspruch hervorzubringen. Vischer meint: „Von einem Material im gewöhnlichen Sinne des Wortes, von äußern und in der Natur bereits daliegenden Stoffen und stofflichen Mitteln, wie die bildenden Künste haben, weiß die Musik nichts mehr, da in ihr die äußere Objektivierung der Gebilde der Phantasie mittels technischer Verarbeitung gegebener Elemente der Körperwelt aufgehört hat.“[1]) Sind denn die Töne nicht Elemente der Körperwelt, finden wir nicht Sauerstoff und Stickstoff in der Tabelle der Elemente der Körperwelt, sind das und die Luft, die aus ihnen entsteht, nicht Körper und die Schallwellen gewisse Formen derselben? Hat der Musiker nicht eine eminente Technik nötig, um sie zu verarbeiten? Ist das also keine Materie, und wenn ich meine Phantasie in ihr ausdrücke, habe ich sie nicht objektiviert? Ich halte es für unmöglich, diese Fragen zu verneinen. „Wie das Material, in welchem die Musik arbeitet, nur noch der innere ideale Raum der Phantasie des Zuhörers ist, der sie ihre Gebilde vorführt, so ist auch das Material, mit welchem sie dieselben erschafft, nur noch das zwar der Materie entlockte, und durch Qualität und Struktur materieller Körper bedingte, aber für sich immaterielle und erst durch die eigene Thätigkeit des Menschen hervorgebrachte und künstlerisch gestaltete Element des Tons.“[2]) Wenn die Musik ihre Gebilde dem Zuhörer vorführt, so muß sie sie doch als Objekte vorführen, sonst könnte man ja von einem Vorführen überhaupt nicht reden, folglich muß es eine Materie sein, die vorgeführt wird, diese nennt aber Vischer das immaterielle Element des Tons. Eine immaterielle Materie aber ist ein nonsens. Und der Musikant arbeitet doch nicht in der Phantasie des Zuhörers, er kann vielleicht auf diese wirken, das aber vollbringt jeder Künstler,

---

[1]) § 767.

[2]) Ebenda.

der eine, indem er seinem Objekt ein ruhiges Dasein verliehen hat, also nachdem er ein Objekt geschaffen hat, der Dichter und der Musiker indem er es schafft. Der Marmorblock, der Stein, die Farbe auf der Leinwand sind ebensogut erst durch die eigene Thätigkeit des Menschen künstlerisch gestaltete Elemente, wie der Ton. „Die bildenden Künste finden ihr Material vor, die Musik schafft es sich selbst, indem sowohl die Erzeugung der Töne, als ihre Ordnung und Verknüpfung, durch welche sie sich dazu eignen, ein brauchbares Material für die Komposition abzugeben, das eigene Werk der musikalischen Phantasie ist.“ [1]) Daß die musikalische Phantasie in unsere Posaunen bläst, Violinen streicht, Pauken schlägt und Trommeln wirbelt — denn dies ist ja die Erzeugung der Töne — hört man wohl hier zum ersten male. Auch die Musik findet ihr Material — die Töne — vor, die sie nicht erst schafft, wie Vischer immer annimmt. [2]) Es gibt doch Töne in der Natur, und durch die eigene noch ganz unmusikalische Thätigkeit des Menschen hervorgebrachte Töne, lange bevor man von einer Musik reden kann. Sie sind ja notwendigerweise das prius, schon der Wilde kennt diese Materie und weiß noch lange nichts von einer Musik, erst die Materie bringt ihn auf die Kunst, er findet jene vor. Die Ordnung und Verknüpfung ist durchaus nicht ausschließlich ein Werk der Phantasie, Vischer sagt ja selbst, gleich auf der nächsten Seite, daß der Musiker einer unabänderlichen Notwendigkeit gegenübersteht: „Die musikalische Komposition ist bloß eine mannigfaltige praktische Anwendung der in der Natur vorausgegebenen verschiedenartigen Beziehungen der Töne zu einander und die Kenntnis dieser Beziehungen, die Kenntnis der natürlichen Beschaffenheit und Eigentümlichkeit des Tonmaterials ist daher eine wesentliche Voraussetzung für das Begreifen des Wesens der Komposition selbst.“ [3]) Wenn die Natur

---

[1]) Ebenda.

[2]) Mit Recht bemerkt Herder: Kalligone (2. T. 154): „Kein Künstler erfand einen Ton, oder gab ihm eine Macht, die er in der Natur und in seinem Instrument nicht habe; er fand ihn aber und zwang ihn mit süßer Macht hervor.“ Unrichtig aber ist, wenn er weiter sagt: „der Kompositeur fand Gänge der Töne.“ Diese erfindet er, und was in der Natur tönt, ist zwar Ton, aber nicht Musik, wie Herder meint.

[3]) St. 841.

die verschiedenen Beziehungen der Töne vorausgibt, so kann man doch nicht sagen, daß die Musik kein Material vorfindet, der Musiker müßte rein blind und taub sein. Diesen Widerspruch können meines Erachtens auch ganz Unmusikalische begreifen. Vischer meint zwar: daß in der Musik das Material die Komposition bedingt und auch durch die Phantasie bedingt werde, sei nur ein scheinbarer Widerspruch. Mir scheint es aber volle Wirklichkeit, denn a kann nicht b bedingen und durch b bedingt sein, wenn eines davon das „vorausgegebene“ ist. Es wäre nur dann kein Widerspruch, wenn er etwa gesagt hätte: Das Material findet der Musiker vor, er ist gebunden an die ihm innewohnenden Naturgesetze, schafft aber innerhalb derselben mit ihnen Verbindungen und Erweiterungen, wie sie noch nicht existieren. Die Äußerung seiner Phantasie ist also gebunden, bedingt durch die Naturgesetze, das Kunstwerk — aber nicht wieder die Materie selbst — das er objektiv durch Gesang oder Instrumente (wie der Bildhauer mit dem Meißel, der Maler mit dem Pinsel) hervorbringt, ist wieder durch die Phantasie bedingt. Dieses objektive Kunstwerk aber existiert für Hegel und Vischer nicht, für sie kommt die Musik aus einem Innern in das andere, aus der Phantasie des Kompositeurs in die Phantasie des Zuhörers, ohne je objektiv geworden zu sein. Man wird doch zugeben müssen, daß die Töne Objektivität erlangen, und daß dasjenige, was die Phantasie erzeugt, nicht ein Ton, sondern nur die Vorstellung desselben ist. Hier wird allerdings das vorbereitet, was die Instrumente erst erzeugen sollen, aber das ist in andern Künsten auch der Fall. Der Architekt hat seinen Bau auch erst im Kopf, der Bildhauer seine Statue, der Maler sein Gemälde, aber wirklich erzeugt werden alle diese Werke doch erst durch objektive Darstellung. Ein Unterschied ist wohl vorhanden, aber er wird gewöhnlich überschätzt. So sagt Helmholtz, bei den bildenden Künsten ist es nicht die Lichtempfindung, die Gegenstand unserer Bewunderung ist, sondern ein durch dieselbe erkanntes außer uns ruhendes materielles Gebilde. In der Musik aber sei es die Tonempfindung selbst, die gefällt, und nichts mehr außer uns Liegendes erkennen lasse. Damit ist zu viel gesagt. Auch in der Musik bleibt noch etwas außerhalb unserer Tonempfindung: die Luftwellen. Auch sie haben wie der Stein eine Existenz außer uns, die gleich jenem geformt werden muß. Nur

braucht das im ersten Falle nur einmal zu geschehen, im letzteren Falle muß es geschehen, so lange wir die Empfindung haben wollen. Der einzige Unterschied ist der: in den bildenden Künsten können wir die Materie formen, weil wir die Lichtempfindung haben, in der Musik können wir die Empfindung haben, weil wir die Materie formten. In der Musik wird durch die materielle Formierung die Empfindung gegeben, letztere ist von der ersteren abhängig, in den bildenden Künsten ist die Lichtempfindung von der Formierung unabhängig, wenn auch nicht überall gleich. In der Malerei z. B. wird die Lichtempfindung durch unsere Farbengebung beeinflußt, selbst in der Skulptur kann dies der Fall sein, wenn auch nur eintönig. Aber die Objektivierung dürfen wir in keiner Kunst aus dem Auge lassen. Köstlin sagt denn auch in seiner eigenen Ästhetik viel richtiger als er sich hier bei Vischer ausspricht, von der Kunst überhaupt, also auch von der Musik: „sie ist nicht bloßes Vorstellen, Imaginieren, Brüten und Schwärmen und nicht bloßes Versuchen und Experimentieren, sondern sie ist Entwerfen von Etwas, das da Gestalt und Leib habe, und Ausführen dieses Entworfenen, sie ist Hinaus- und Hinstellen von Etwas aus dem Innern des Geistes zu wirklicher selbständiger dauernder Objektivität.“ [1]) Das Dauernde trifft allerdings für die Musik nicht zu, und deshalb ist diese Fassung etwas zu eng, aber Objektivität muß auch in der Musik sein. Vischer möchte erst vom Ton-Material sprechen, wenn dieses bereits geordnet ist, das ist aber schon System nicht mehr bloß Material. Der Marmorblock ist Material bevor er gemessen und berechnet ist. Auf ein und derselben Seite spricht er es aus: „Das Material ist nicht ein einfach empirisch gegebenes“ [2]) und „dasselbe ist empirisch zunächst bloß gegeben als eine noch ganz unbestimmte, ungeordnete ..... Masse“ [2]) und sei eben in diesem Zustande noch gar kein Material. Also hätte er sagen sollen, das Material ist nicht gegeben, aber nicht, es ist gegeben und nicht gegeben. Das Tonmaterial ist dem Musiker gerade so verworren zur Hand, so unregelmäßig, wie der Block des bildenden Künstlers. Vischer setzt das System vor die Kunst, was ganz unrichtig ist; geschichtlich kommt zuerst die

[1]) Karl Köstlin, Ästhetik S. 906.

[2]) S. 842.

Kunst, dann das System. Er brauchte nur auf die erste beste Schweizer Alpe hinaufzugehen und er wird sehen, daß dort die Leute Musik treiben, ohne eine Idee zu haben von dem System. Vielleicht läßt er sich dadurch beirren, daß der Musiker erst das System lernen müsse, bevor er an größere Kompositionen geht. Gar kein Zweifel. Aber die Landleute komponieren nicht, oder nur sehr wenig, sie fassen nicht die Töne als Harmonie innerhalb des musikalischen Gedankens zusammen (componere), sie lassen nur die Erfindung, wie sie kommt, frei ausströmen. Wer als Kompositeur das System benutzt, erzeugt nicht die Materie nach seiner Phantasie, sondern mit deren Ordnung das Kunstwerk, also die künstlerische Form der Materie, nicht Materie schlechtweg. Und diese muß jeder erst bilden, nicht nur der Musiker. Ebenso hat der Architekt, der nach den Gesetzen „des Lastens und Tragens" baut, nicht die Materie erzeugt in seiner Phantasie, sondern damit das Kunstwerk. Dasselbe thut der Musiker, der nach den Gesetzen der Akustik, auf die er, wie der Architekt auf seine physikalischen Gesetze, die ästhetischen Grundsätze aufbaut, sein Kunstwerk bildet.

Diese Verwechselung von Material und System veranlaßt Vischer auch, der Musik eine eigentümliche geschichtliche Stellung einzuräumen. Die Musik ist „zwar die früheste, ebensosehr aber, und das vielmehr ist das Wahre, eine späte, durchaus moderne Kunst". [1]) Es wird wenig Sätze geben, in denen ein so greller Widerspruch so ungeniert ausgesprochen ist. Die Elemente der Tonkunst mögen schon vorkommen, wenn von bildender Kunst noch keine Rede ist; aber die Tonkunst gibt es deshalb noch nicht, und die Elemente der bildenden Künste gibt es zur dieser Zeit auch schon. Die Elemente der Künste sind alle gleich alt, die Frage ist nur die, wann sie zu selbständigen Künsten ausgebildet wurden. Sagt doch Vischer selbst, es gibt keine Kunst, bevor es ein System gibt. Wenn aber auch dieses frühe Vorkommen der Elemente schon Kunst genannt wird, wieso die Musik dann dazu käme, auch die späteste Kunst zu sein, verstehe ich nicht. Auch der § 766 hebt diesen Widerspruch nicht auf, denn entweder ist die Musik von allem Anfang an Kunst oder nicht, beides läßt sich nicht vereinigen. Daß Musik

[1]) St. 840.

die früheste Kunst sei, hört man merkwürdigerweise sehr oft aussprechen. Hegel läßt gerade die Dichtkunst aus der Tonkunst hervorgehen. Unbegreiflich! Ein Blick in die Geschichte kann doch Jeden belehren, daß das Umgekehrte der Fall ist.

Was den Inhalt der Musik betrifft, so nennt Vischer die Musik die „Kunst des objektlosen Gefühls“ [1]) und aus dem Einwurf gegen Hanslick ist zu ersehen, daß er es für möglich hält, daß die Musik unbestimmte Gefühle zum Inhalte habe. [2]) „Was in gewisser Vergleichung unbestimmt ist, kann in anderer ganz bestimmt sein und wir werden im folgenden uns mit derjenigen Bestimmtheit beschäftigen, welche dem Gefühl in all seiner beziehungsweisen Unbestimmtheit allerdings eigen ist; Hanslick selbst deutet sie mit demjenigen an, was er treffend die reine Dynamik, die Bewegungsverhältnisse des Gefühls nennt.“ Aber eben daraus, daß das Gefühl durch die Bewegungsverhältnisse nur in „gewisser Vergleichung“ bestimmt ist, folgt, daß es nur teilweise — in der Form — bestimmt, als ganzes Gefühl also — Inhalt und Form — noch gleich unbestimmt bleibt, der Widerspruch bleibt somit aufrecht, daß das unbestimmte Gefühl dargestellt werden soll. Wir werden noch später sehen, daß auch diese Form nicht so objektiv bestimmt ist, wie Vischer annimmt, sondern subjektiv verschieden bestimmt wird, weil Bewegungsverhältnisse relative Begriffe sind. Ich kann ferner bei Hanslick keine Tautologie erblicken und finde nicht (wie Vischer), daß er die „geordnete Tonwelt als die Form und die Form wieder als den Inhalt der Musik“ behauptet. Hanslick sagt ausdrücklich, der Inhalt sei die „erfüllte Form“. Es ist damit der ganz richtige Grundsatz ausgesprochen, daß wir in der Musik die Form nie ohne den Inhalt und den Inhalt nie ohne die Form angeben können. Und als Begriffe hat er sie doch wohl unterschieden, wenn er als die Form den Quartsprung, Quintsprung u. s. angab und als Inhalt das Tönen in diesen Formen. Beachtenswert ist aber eine weitere Einwendung, die Vischer macht, indem er Hanslick den „unvermeidlichen Widerspruch“ vorwirft, „daß hinterher doch Gedanken und Gefühle, die teuersten und wichtigsten

---

[1]) St. 794.

[2]) St. 790.

Bewegungen des Menschengeistes als Gehalt der Tonkunst eingeräumt werden müssen." Die Ursache dieses Vorwurfes beruht zunächst auf einer verschiedenenen Deutung des Wortes Gehalt. Vischer nimmt ihn mit Hegel gleichbedeutend mit Inhalt, Hanslick unterscheidet ihn davon, indem er Gehalt für die „substantiell wertvolle Grundlage, das geistige Substrat überhaupt" hält, Musik für eine Schöpfung ansieht, die der Geist und den Geist schafft, wenn sie ihn auch nicht enthält. Diese verschiedene Bedeutung des Gehalts übersieht Vischer bei Hanslick und Hanslick bei Hegel und erklärt daher auch seinerseits „Hegels Ansicht von der Gehaltlosigkeit der Tonkunst nicht teilen" zu können,[1]) während doch Hegel in seinem Sinne, ganz Hanslick entsprechend, von Gehaltlosigkeit wie von begrifflicher Inhaltlosigkeit sprechen mußte.

Ganz befreunden konnte sich Vischer mit der Gegenstandslosigkeit der Tonkunst nicht, und mochte doch annähernd versuchen, ihr einen Gegenstand als Inhalt zu vindizieren. Es zeigt sich das in der Stelle: „Anderseits wird durch den seit Jahrhunderten konstanten Gebrauch einzelner Tonarten für gewisse musikalische Stimmungs- und Ausdrucksweisen" (?) „der Gedanke doch immer nahe gelegt, ob nicht an der Lehre von den Tonartencharakteren irgend etwas wahr sein möge, wenn auch natürlich nicht in der Weise, daß eine Tonart heiter, die zweite traurig, eine dritte ausgelassen, eine vierte verzweiflungsvoll sei .... wohl aber etwa so, daß die Annahme einer Grundtonart und eben damit die Vorstellung von bestimmten Klangcharakteren der ihr ferner stehenden Tonarten keineswegs Zufall sei, sondern wirkliche objektive Gründe habe." Es wäre zu wünschen, daß sich Vischer etwas verständlicher ausgedrückt hätte. Klangcharakter und Tonartencharakter ist doch etwas ganz anderes, das erste rein physikalisch, das zweite psychologisch. Die Annahme einer Grundtonart C hat allerdings objektive Gründe, die aber, wie mir scheint, in der Grenze der menschlichen Stimme liegen. So geht die Männerstimme vom Kontra-C des Bassisten bis zum hohen C des Tenoristen, diese Töne sind wenigstens in der Regel die weitesten vom Kompositeur verlangten, die des Sopran eine Oktave höher als der Tenor, und die bescheidenen Anforderungen, die wir

---

[1]) Hanslick: Vom Mus. Schönen (am Schluß des Werkes).

heute an eine Altistin zu stellen genötigt sind, veranlassen uns, ihre Region um eine Oktave höher als die des Baritonisten, nicht die des Bassisten zu setzen. Keineswegs aber ist, wie man gewöhnlich annimmt, C die Tonart der Voraussetzungslosigkeit oder des Inbegriffs aller Charaktere, wie etwa das weiße Licht alle übrigen Farben enthalten solle, demgemäß dann der musikalische Dreiklang mit der Farben-Grund-Einheit: Blau, Gelb, Rot zu vergleichen wäre. So hat sich denn Vischer nicht enthalten können, für die Tonarten dennoch einzelne Charaktere festzustellen,[1]) trotzdem er ein solches Beginnen früher verwarf. Was dagegen einzuwenden ist, werden wir bei einem ähnlichen Versuche Schubarts erwähnen.

Im Sinne Hegels verteidigt auch Kahlert[2]) die begriffliche Inhaltlosigkeit der Musik und findet zu deren Charakterisierung einen glücklichen Ausdruck, indem er sagt: der Gemütszustand sei dasjenige, „was das musikalische Kunstwerk überliefert und fortpflanzt; dies zu leisten, ist das höchste, was es vermag".[3]) Ohne sich weiter in dialektische Entwickelungen einzulassen oder den Dreischlag ins Feld zu führen, bespricht Kahlert die Hauptpunkte des Musikalisch-Schönen. Er bemerkt mit Recht, daß die Allegorie der Töne nicht die Aufgabe der Tonkunst werden kann. „In Zeiten des Sinkens einer Kunst, wo man als deren letztes Ziel die Wahrheit anstatt der Schönheit zu nennen beliebt, hält man jenes allegorische Wesen für die Wahrheit der Kunst selbst."[4]) So richtig einzelne Bemerkungen sind, kann er sich doch oft nicht von dem vermeintlichen Weit-Seher-Blick des Hegelianismus ganz befreien und findet Analogien und Beziehungen, die bei näherer Betrachtung doch nur in der Einbildung bestehen. Daß die Symphonie aus dem „Pantheismus des Gefühls" hervorgegangen sei und Beethovens Symphonien mit der seinerzeitigen Naturphilosophie im Zusammenhang stehen, ist doch ein zu kühner Schluß vom cum hoc auf das propter hoc. Die Entwickelung einzelner Kunstgattungen hängt in der Musik insbesondere von rein technischen Gründen ab und hat mit der besonderen Beschaffenheit des Gefühls nichts mehr zu thun.

[1]) S. 880.

[2]) August Kahlert, System der Ästhetik. Leipzig 1846.

[3]) S. 383.

[4]) S. 389.

Wie Krause die Harmonie fälschlich auf die Reichhaltigkeit des Gefühls zurückführte, so scheint auch Kahlert den Zusammenhang des erfundenen Tonstückes mit dem Dasein eines Gefühls zu viel für die Technik ausbeuten zu wollen. Es ist eine ganz merkwürdige Anschauung, auf die Kahlert die Entstehung der Harmonie baut: „die Sehnsucht jedes Tones, mit einem andern zugleich zu erklingen, seine harmonische Natur zu bewähren, begründet die Möglichkeit, daß zwei Tonreihen oder zwei Melodien zugleich erklingen".[1]) Ist es denn möglich, von Sehnsucht der Töne zu sprechen? Sehnsucht kommt doch nur bei belebten Wesen vor. Aber das ist ein Fehler, in den die Hegelsche Schule immer und immer wieder verfällt. Sie ergeht sich in Phrasen und Wendungen, die genau analysiert eigentlich gar nichts sagen. Man entschuldigt manchmal dieses Vorgehen mit der Bemerkung, die Diktion jener Zeit sei eine andere gewesen, man lebte in anderen Anschauungen und war gewohnt, die nüchternsten Erwägungen in eine blumenreichere Sprache zu kleiden. Mit dieser vermeintlichen Entschuldigung ist aber jener Vorgang eigentlich schon gerichtet, denn für die Wahrheit gibt es nur eine Diktion, die zu allen Zeiten dieselbe bleiben muß. Hat sich im Laufe des Fortschrittes herausgestellt, daß die Wahrheit durch eine andere als die zu einer bestimmten Zeit übliche ausgedrückt werden muß, so folgt daraus von selbst, daß jene schlecht war. Aber noch ein anderes kann man nicht zugeben, daß sich die Hegelsche Schule (und das geht bis auf die neueste Zeit, besonders Hauptmann und Engel) bei dieser „Diktion" regelmäßig sehr rasch beruhigt und zu schiefen Resultaten kommt, während sie ganz anders hätte vorgehen müssen, wenn sie das überkommene Phrasenwerk auf seine Richtigkeit geprüft hätte. Wer weiß, ob Kahlert nicht eine viel passendere Begründung der Harmonie gefunden hätte, wenn er sich nicht begnügt hätte, das so wichtige Kapitel von der Harmonie mit einer Phrase abzuthun. Je genauer man sie betrachtet, desto nichtssagender wird sie. Die Möglichkeit des gleichzeitigen Erklingens soll abhängen von der Sehnsucht der Töne, demnach wäre es uns nur dadurch möglich, zwei Töne zugleich erklingen zu lassen, daß diese zufälligerweise für einander eine ge-

---

[1]) St. 377.

wisse Sehnsucht hegen. Wenn es noch geheißen hätte: Annehmlichkeit, aber Möglichkeit, das kann man doch unter keinen Umständen für richtig halten. Mit falschen Personifikationen wird die Ästhetik nie auf einen grünen Zweig kommen, sie muß ihre Thesen aufstellen, wie der Jurist seine Gesetze. Solange man sich aber über das Gesagte hinweg etwas denken kann und muß und das Wort gering schätzt, kann es nie gelingen, dem Streit der Meinungen ein Ende zu machen. Ebenso ungenügend, durch bloße Fiktion hergestellt, sind einige andere Begründungen in der Harmonielehre. Auch Kahlert betrachtet als zum Wesen der Töne gehörig manches, was er selbst, ohne es zu merken, erst hineinlegt. In diesem Beginnen begegnen sich die Hegelianer und Musiker in auffallender Übereinstimmung. Wie Kahlert hier vorgeht, verdient deshalb Beachtung, weil damit gezeigt werden soll, wie vielfach die diesbezüglichen Meinungen voneinander abweichen, was wohl nicht möglich wäre, wenn alle diese Strebungen und Deutungen von den Tönen selbst ausgingen. „Wie Rot Grün, so fordert der Grundton seine Quint.“[1]) Der Grundton fordert gar nichts, wir könnten höchstens fordern, aber auch das ist nicht der Fall. Auch das Wesen der komplementären Farben besteht nicht darin, daß eine die andere fordert. Wer das Grün der Natur sieht, fordert darin kein Rot.

Jene Quint aber sei „erwartungsvoll“ und empfange „erst durch die Terz ihre höhere Bedeutung“. Die Quint bedeutet ebensoviel oder sowenig wie der Dreiklang, es gibt ebensowenig zwischen einzelnen Intervallen wie zwischen Intervallen und Akkorden eine Rangordnung. Ob und in welchem Sinne der Dreiklang etwas Höheres ist als gerade die Quint, läßt sich ohne Fiktion nicht entscheiden, nur das läßt sich behaupten, daß dem ersteren eine größere harmonische Fülle innewohnt und daß er das Bild der Tonart vollständig wiedergibt. Er ist deshalb nichts Höheres und in seiner Art ebenso hochstehend wie die Quint in ihrer. Ganz gegen alle sonst übliche Anschauung ist es, wenn Kahlert meint, der Dreiklang gebe noch keinen Abschluß; bei jeder Komposition könnte er sich von dem Gegenteil überzeugen. Andere Hegelianer haben gerade im Dreiklang den Abschluß erblickt. „Der Vierklang erst ge-

[1]) S. 371.

währt einen Abschluß, welchen der Dreiklang noch entbehrt, ist Ruhe, Bestimmtheit, während jener Bewegung, Streben ausdrückt."[1]) Damit stimmt nicht überein, was Kahlert früher behauptete, daß, wenn die Septime zum Dreiklang hinzukommt (was doch einen Vierklang gibt), dies „auflösend" und „zerstörend" wirke. Es liegt hier offenbar eine Verwechselung von Vierklang und Vierstimmigkeit zu Grunde. Der Akkord c e g c̄ ist vierstimmig, aber doch nur ein Dreiklang mit verdoppeltem Grundton. Von diesem dürfte Kahlert gemeint haben, daß erst er den Abschluß gebe, und doch nicht von einem Vierklange wie etwa c e g h.

Auch den Tonartencharakteren ist er nicht gerade abhold, obgleich er die diesbezüglichen Bestimmungen anderer nicht recht anerkennt. Er sucht sich hier gerade die unhaltbarste Meinung aus: „Am leichtesten läßt sich noch verteidigen, daß die vermehrten Vorzeichnungen, als Zeichen größerer Entfernung von dem einen Urquell alles Lebens, auch immer komplizierteren Seelenzuständen zum Ausdruck zu dienen geschickt sind."[2]) Komplizierte Seelenzustände? Was heißt das? Es ist nicht recht klar, was sich Kahlert darunter denkt, aber es ist vollkommen klar, daß Vorzeichnungen nicht Zeichen der Entfernung von dem Urquell des Lebens, sondern willkürliche Eigentümlichkeiten der Schreibart sind und daß die Schreibart mit dem Seelenzustande gar nichts zu thun hat. Kahlerts Meinung läßt sich nicht verteidigen, und ist ebenso seicht wie seine Begründung des Moll-Geschlechtes: „der menschliche Geist will mitten in der von der Natur ausgesprochenen Notwendigkeit seine Freiheit behaupten, daher hat er sich eine von der ihr dargebotenen verschiedene Tonleiter geschaffen, indem er das natürliche Intervall der Terz um einen sogenannten halben Ton verringerte, die kleine Terz an die Stelle der großen, den sogenannten Moll-Dreiklang für den in den Aliquottönen überlieferten Dur-Dreiklang stellte." Diese Auffassung ist zu oberflächlich, als daß sie irgend welche Bedeutung haben könnte. Das aber wäre leicht einzusehen gewesen, daß eine Tonleiter nirgends in der Natur „dargeboten" wird.

---

[1]) S. 378.

[2]) S. 372.

Die Ästhetik der Tonkunst außerhalb der Schule Hegels.

Teils im Gegensatz, teils im Sinne der Hegelschen Schule, immer aber mit Bezug auf dieselbe behandelt Krüger[1]) einige Punkte des Musikalisch-Schönen. Hegel hatte bekanntlich alle Kunst eingeteilt in symbolische, klassische und romantische; zur ersteren gehörte die Architektur, zur zweiten die Skulptur, zur dritten Malerei, Musik und Poesie. Muß es uns schon befremden, daß innerhalb jeder dieser Künste wieder eine symbolische, klassische und romantische Periode hervortritt,[2]) so erscheint noch widersprechender, daß diese systematische Einteilung, wie immer bei Hegel, zugleich als historische gilt. Krüger nun sucht sie dadurch zu rechtfertigen, daß er behauptet, die Blütezeiten einer jeden Kunst hätten die obgenannte historische Aufeinanderfolge, und deshalb sei Hegels System „historisch und systematisch gerechtfertigt". Nun ist es vor allem ein Irrtum zu glauben, die historische Aufeinanderfolge der Künste sei dieselbe wie die der Blütezeiten. Wenn die letztere auch mit Hegels System übereinstimmen sollte, so ist damit die erstere noch nicht als übereinstimmend gerechtfertigt. Es trifft nun aber auch die historische Folge der Blütezeiten für Hegels System nicht zu, man müßte denn Homer, Sophokles, Dante, Shakespeare nicht zur Blüte der Poesie rechnen; den weiteren Widerspruch, daß sich die Poesie aus der Musik heraus entwickelt habe, sucht Krüger dadurch zu begründen, daß er die Keime der Musik als jeder Poesie vorausgehend oder wenigstens inbegriffen betrachtet. Möglich, aber die Keime der Musik sind nicht die Musik selbst, erst wenn aus jenen die volle Kunst wird, und das ist erst lange nach der Poesie der Fall, kann von Musik die Rede sein.

Gegen Kahlert, der die Plastik ein „volles Bild des Lebens" nannte, erwidert Krüger: „ein volles ist's nicht, da alles Plastische und Malerische nur die Oberfläche des Lebens ausspricht, wie die Musik das Innere, beide also die Hälfte des Seins abspiegeln".[3]) Damit nähert er sich der Frage nach Inhalt und Ausdrucksfähig-

[1]) Eduard Krüger: „Beiträge für Leben und Wissenschaft der Tonkunst." Leipzig 1847.

[2]) Vergl. Zimmermann: Ästhetik I S. 708 u. flg.

[3]) Krüger S. 131.

keit der Musik. Sehr richtig bemerkt Krüger bezüglich des Inhalts der Malerei: „Wer weiß von der sixtinischen Madonna das historisch Thatsächliche, ohne es geschichtlich, durch Katalog etc. erfahren zu haben? Nicht den Apollo Schlangentöter, nicht die Mutter Gottes schaue ich ohne weiteres im Bilde, sondern — historisch unbelehrt — sehe ich nichts als den männlich schönen Sieger, die zärtlichste Mutter". [1]) Wenn wir nun erwägen, daß Krüger als Inhalt der Tonkunst bezeichnet: „die ganze Bewegung der Welt, alles Seiende und Ruhende selbst in die Bewegung hineingezogen: alles, was schwebt, woget und zittert in Luftwellen, im Menschenherzen, was die Seele in sich nachtönet aus dem Bewegten in aller Erscheinung, das ist der thatsächliche Inhalt der Musik, das bildet innerlich die Tonwelt ab" [2]) — dann liegt wohl sehr nahe, was nach Krüger konsequent der Musiker hätte ausdrücken können. Bei dem Vorwurfe Orest z. B. könnte der Bildner einen verfolgten Jüngling so darstellen, daß unser geschichtliches Wissen ihn vielleicht als Orest, die Verfolger als Furien etc. erkennt, da namentlich für die letzteren stereotype Formen existieren, an die unser Geist bestimmt anknüpft. Der Tondichter könnte nur die Bewegung des Innern in entsprechend bewegten Formen darstellen, aber diese wären nicht so bestimmt, daß wir daraus auch auf den Inhalt des Innern bestimmt schließen könnten, noch viel weniger, wem dieses Innere angehört. Allerdings also gibt die Musik zu den „stillstehenden plastischen Substantiven" das Verbum — wie Krüger meint — aber nur ein solches, das eine Bewegung ausdrückt. Wie ganz anders aber, verschieden von unserer Schlußfolgerung aus seinen Prämissen, faßt schließlich Krüger die Aufgabe des Tondichters auf. „Der Tondichter stellt Orest den Verfolgten nicht im beruhenden Umriß hin, sondern nach der Seite, die dem Bildner fehlt: er singt das Grausen und Beben seiner Seele, die fliehend kämpfende Regung, die Hebung und Senkung des Gemüts, die Atemzüge des Schmerzes, gegenüber den dumpf brausenden erdrückenden Halltönen der Rachegeister". [3]) Da hat nun Hanslick

[1]) Krüger S. 131.

[2]) S. 138.

[3]) S. 138.

Recht, wenn er gegen Krüger behauptet, „der Tonkünstler kann den Orestes weder so noch so, er kann ihn gar nicht darstellen“.[1]) Das folgt ja im Grunde aus Krügers Theorie selbst; wenn er selbst dem Maler und Bildner die Fähigkeit absprach, gerade Orest darzustellen und hinzufügte, erst unser Wissen erkenne im Dargestellten die ganze Handlung, so wird dies beim Musiker zum mindesten auch der Fall sein, ja der Musiker hat noch viel weniger, denn er gibt nur Bewegungsformen, in die man freilich alles hineinbringen kann, von denen man aber nicht bestimmt weiß, was sie sagen und wem sie angehören, nur daß sie etwas sagen, und wie sie es sagen, das kann man annehmen.

Schellings Kunstlehren weisen zwar wiederholt auf die Musik hin, ohne daß jedoch deren Auffassung dadurch eine wesentliche Förderung erfahren hätte. Für Schelling war das Kunstwerk jenes Produkt des Geistes in welchem sich das Ich in der Selbstanschauung befindet; es galt ihm als der sprechendste Beweis für die durch Fichte zu solcher Bedeutung gekommene Ansicht, daß das Ich im Nicht-Ich sich selbst setzt, mit ihm eins ist. Deshalb — sagt er — werden die Dinge unserem Innern nur dann ansprechen, wenn wir sie nicht nach ihrer „leeren abgezogenen Form“, sondern in ihrem Wesen anschauen, wenn wir in der Kunst nicht das Veränderliche, Wechselnde, sondern das „volle mangellose Sein“, das Unendliche im Endlichen darstellen. Das alleinige Wesenhafte in den Dingen aber ist der Begriff, dieser also, der jedem Dinge als Urbild vorstehe, müsse vom Künstler zur Darstellung gebracht werden. „Die Formen der Kunst sind die Formen der Dinge an sich und wie sie in den Urbildern sind.“ So fand Schelling, daß alle Ideen, welche damals die philosophische Welt bewegten, von den Urbildern Platos bis zum Ich Fichtes und dem Hegelschen Dreischlag, gerade in der Kunst ihre Bestätigung finden. Wenn irgendwo diese Lehren gänzlich unfruchtbar waren und am deutlichsten scheitern mußten, sobald man nur versuchte sie im einzelnen nachzuweisen und durchzuführen, so war es in der Musik.

Das Absolute ist bei Schelling der Indifferenzpunkt des Subjektiven und Objektiven, diese selbst bilden sich von hier nach den

[1]) Vom Mus.-Sch. St. 130.

zwei entgegengesetzten Polen als Geist und Materie aus. Die Indifferenz erblickt Schelling für die Musik im Klang. Aber „rein als solche und als Indifferenz ist er sie nur, inwiefern er von dem Körper abgesondert, als Form für sich ist, als absolute Form".[1]) Wie sehr hier Schelling im Irrtum war, den Klang als das An-sich, die Substanz anzunehmen, erhellt schon aus der Überlegung, daß das, was uns als Klang zum Bewußtsein kommt, nie zu stande kommt ohne den räumlichen Vorgang, und sich von der Körperlichkeit ebensowenig trennen läßt wie der Magnetismus, bei dem Schelling diesen Zusammenhang selbst zugeben mußte. „Der Klang selbst ist nichts anderes als die Anschauung der Seele des Körpers selbst oder des ihm unmittelbar verbundenen Begriffs in der unmittelbaren Beziehung auf dieses Endliche."[2]) Er ist die Indifferenzierung des als Seele und Leib differenzierten Begriffes. Durch ihn wird die Einheit in die Vielheit, das Unendliche in das Endliche eingebildet; die allgemeine Form dieser Einbildung ist die Zeit, die Kunstform derselben die Musik. Eine derartige Einbildung in der Musik selbst sei der Rhythmus („die Musik in der Musik"), der in seiner Vollkommenheit „notwendig" die andere Einheit in sich begreife, „welche in dieser Unterordnung Modulation ist". Modulation ist die Kunst, „die Identität des Tones, welcher in dem Ganzen eines musikalischen Werkes der Herrschende ist, in der qualitativen Differenz ebenso zu erhalten, wie durch den Rhythmus dieselbe Identität in der quantitativen Differenz beobachtet wird",[3]) „die dritte Einheit, in welcher die beiden ersten gleichgesetzt sind, ist die Melodie".[4]) Zur Verdeutlichung setzt Schelling hinzu: durch die erste Einheit „ist die Musik für die Reflexion und das Selbstbewußtsein, durch die zweite für die Empfindung und das Urteil, durch die dritte für Anschauung und Einbildungskraft bestimmt. Wir können auch zum voraus ahnden, daß, wenn die drei Grundformen oder Kategorien der Kunst, Musik, Malerei und Plastik sind, der Rhythmus das Musikalische in der Musik, die Modulation

---

[1]) F. W. J. Schelling: Philosophie der Kunst II. 4. Abschn. § 76. (S. W. 1. Abt. V. Band.)

[2]) Ebenda.

[3]) § 80.

[4]) § 81.

das Malerische, die Melodie das Plastische sei." Daß mit solchen Betrachtungen gar nichts gewonnen ist, diese sich vielmehr ins unendliche fortsetzen ließen ohne ein Resultat zu erzielen, ist klar. Bemerkungen wie die: „Rhythmus in der Absolutheit gedacht ist die ganze Musik, oder umgekehrt: die ganze Musik ist der Rhythmus in der Absolutheit gedacht" — beweisen nur, daß man sehr viele Worte machen und doch auch eigentlich gar nichts sagen kann. In dieser Beziehung wird Schelling nicht einmal von Hegel erreicht.

Natürlich sind auch die Formen der Musik „die Formen der ewigen Dinge, inwiefern sie von der realen Seite betrachtet werden",[1]) und so sieht denn auch Schelling die Musik in der ganzen Welt. Platos Ansicht aber von der Harmonie der Sphären faßt er in dem Sinne auf, daß die Bewegungen der Planeten nicht „Musik verursachen, sondern daß sie es selbst seien". Dasselbe könnte man auch von der Violinsaite sagen, wenn es statthaft wäre, eine erst durch unser Bewußtsein als irgend Etwas aufgefaßte Bewegung, auch ohne dieses für sich schon als das ganze Etwas zu betrachten. Das ist aber nicht statthaft, und somit hat die ganze Unterscheidung keinen Wert. Musik existiert nur für das menschliche Ohr, andere Wesen kennen Musik entweder gar nicht oder würden sich etwas ganz anderes darunter vorstellen. Wohin Schelling noch mit seiner Ansicht kommt, zeigt am besten seine Zustimmung zu der Ansicht Keplers, der das Durgeschlecht im Ophelium, das Mollgeschlecht im Periphelium findet, und überdies noch folgender Ausspruch: Rhythmus, Harmonie und Melodie „sind die ersten und reinsten Formen der Bewegung im Universum und real angeschaut, die Art der materiellen Dinge den Ideen gleich zu sein". Schelling vergißt ganz, daß Rhythmus, Harmonie und Melodie den Musiker nur soweit interessieren, als sie eben für das menschliche Ohr zur Musik werden. Die Einheit der Weltgesetze nötigt durchaus nicht gerade bei zwei speziellen Seiten einen besonderen außergewöhnlichen Zusammenhang zu suchen. Die Idee, daß wir erst dann einen Einblick in das innere System der Töne gewinnen werden, wenn wir die Gesetze über die Anzahl und die Distanz der Planeten kennen werden, klingt fast unglaublich. Es ist eigentümlich, daß gerade unter

---

[1]) § 83.

den als größten geltenden Philosophen, bei weitem die Mehrzahl über Musik in einer Weise geschrieben hat, die in andern Fächern nicht einmal tadelnd beachtet würde und der Musiker hat alle Ursache an den Erfolgen der Philosophie in seiner Kunst zu verzweifeln.

Ein Philosoph der Schellingschen Schule, welcher der Musik größere Aufmerksamkeit schenkte, war Chr. Fr. Krause.[1]) Der Hauptsatz seiner Philosophie ist: Daß die Wesenheiten Gottes und der Schönheit dieselben seien und zwar die „Einheit", die „Selbständigkeit" und die „Ganzheit", ein Gedankengang, der seinen Ursprung von Hegel-Schelling nicht verleugnen kann. Nun ist aber ferner das Göttliche auch das Gute, weil es organische Einheit hat und „so ist auch das Gute eins mit dem Schönen". Ja noch mehr, auch das Wahre ist nichts anderes, als „das Gute, insofern es richtig erkannt wird". Diese heillose Verwirrung hat für die Ästhetik und die Musik speziell die übelsten Folgen. Wie in der Ethik die erste Frage die ist, ob formales oder materiales Moralprinzip, so fragt es sich auch wohl in der Ästhetik immer zunächst, ob der Schönheitsbegriff objektiv oder subjektiv gefaßt ist, oder vielleicht in der Einheit beider liegt („Zustand und Gegenstand"). Krause kann das zweifelhafte Verdienst für sich in Anspruch nehmen, ihn objektiv und subjektiv gefaßt und beide Arten nebeneinander getrennt gelassen zu haben. So heißt es denn einerseits: „Schön ist, was Vernunft, Verstand und Phantasie in einem ihren Gesetzen gemäßen, entsprechenden Spiele der Thätigkeit befriedigend beschäftigt, und das Gemüt mit einem uninteressierten Wohlgefallen und einer uninteressierten Neigung erfüllt."[2]) Anderseits bald darauf: das Schöne sei schön „durch das, was es ist, nicht durch das, was es bedeutet", wird aber trotzdem auch das „Symbol, Emblem, oder Wort" genannt, „welches uns an Gott erinnert". Auch das wird wieder eingeschränkt, und der Widerspruch immer ärger gemacht, und er wächst in einem fort, je tiefer wir in diese Theorie blicken. So wird gerade die für die Tonkunst wichtigste Frage in einem vollen Widerspruch gelassen, was insbesondere dann hervortritt, wenn

---

[1]) „Vorlesungen über Ästhetik", herausgeg. von Hohlfeld und Wünsche. Leipzig.

[2]) S. 20.

wir die Anwendung der obigen Sätze für die Tonkunst betrachten: „Die Tonkunst stellt in der Welt schöne Töne des Gemütslebens des dichtenden Geistes dar, das Spiel seiner Empfindungen, womit der dichtende Geist sein eigenes inneres Werk begleitet, der Empfindungen, die das innere Gedicht dem Dichter selbst einhaucht. Daher ist die Idee der Tondichtkunst des Menschen: schöne Darstellung seines Gemütslebens in der Welt des Tones, d. i. 1) Darstellung der Empfindung in Lust und Schmerz, 2) Neigung des Gemüts in Liebe und Abneigung, 3) der Kraft des Gemüts als strebende Thatkraft, sowohl in Erhebung der Kraft als Mut, als auch in Senkung der abnehmenden Kraft in Darstellung der Schwachheit der Kraft. Aber in diesen drei Momenten besteht das reine Gemütsleben in Empfindung, Neigung und Kraft. Die Schilderung nun des ganzen Gemütslebens als schönes Gemütsleben in der Welt an sich schöner Töne ist die Tondichtkunst, die Musik des Menschen.“ [1]) Kürzer gesagt heißt das: Musik ist schöne Darstellung des schönen Gemütslebens in an sich schönen Tönen. Das sind Tautologien und Widersprüche in einem Satz. Noch schärfer ist dies in der Stelle: „Die Musik als Tonleben ist schon an sich der reinen Schönheit fähig, d. i. die Welt der reinen Töne als solche ist eigenschön.“ Wozu ihr dann die Aufgabe vindiziert wird, das Gemütsleben schön darzustellen, ist nicht einzusehen, sie könnte ebensogut etwas anderes, oder gar nichts darstellen, schön bliebe sie immer. Eine solche Zuweisung ist durch gar nichts gerechtfertigt. Versuchen wir es weiter die allgemeinen Bemerkungen über das Schöne auf das Musikalisch-Schöne anzuwenden, so ergibt sich, daß das Musikalisch-Schöne auch moralisch gut sein muß, daß es auch wahr ist, daß es Gott selbst ist. Durch diese prachtvollen Konsequenzen ließ sich Krause keineswegs abhalten, in seiner Theorie fortzufahren. Ohne weiter zu fragen, ob denn die Tonkunst wirklich fähig sei, das Gemütsleben überhaupt darzustellen, ohne zu bedenken, daß Empfindungen (wir wissen, daß Krause darunter noch viel mehr verstand, als wir heutzutage damit bezeichnen würden) überhaupt nicht darstellbar seien, sondern höchstens ihre Form — ihr Inhalt wäre es erst dann, wenn es gelänge, die

[1]) St. 124.

ganzen innern geistigen Vorgänge für andere sinnlich wahrnehmbar zu machen — wird einfach eine Aufgabe gestellt, welche alle diese Unmöglichkeiten in sich schließt. Auch das Musikalisch-Schöne muß natürlich die drei Wesenheiten des Schönen enthalten. Wie geschieht dies? Die Einheit soll nach Art und Zahl festgehalten werden. „Ein Tonstück muß die Einheit seiner Wesenheiten an allen seinen innern Eigenschaften darstellen: Einheit des Zeitmaßes, der Tonart, des Dur und Moll dieser Tonart,[1]) und diese Einheit der Empfindung, die hierin sich erweist, muß durch das ganze Tonstück wohlgehalten hindurchgehen, und durch das Geringste nicht verneint oder verletzt werden." Wir haben allen Grund an der Schönheit eines Tonstückes, das Zeitmaß, Tonart, Tongeschlecht, unverrückt festhält, zu zweifeln; später erfahren wir auch, daß Krause unter Einheit sich etwas ganz anderes vorstellt, als er hier gesagt hat, es heißt nämlich: „Die Einheit wird durch Mannigfaltigkeit erfüllt, ausgeführt, dargestellt."[2]) Das klingt nun freilich anders, mit einer solchen Einheit wären wir viel eher einverstanden, und haben nur die eine Sorge, wie eine solche Mannigfaltigkeit als Einheit gelten kann. Auch darüber erhalten wir Aufschluß. Es liegt nämlich „dieser Vielheit die Einheit des Gemüts zum Grunde, indem jedes schöne Tonstück einen bestimmten Zustand des Gemüts zu schildern hat, eine bestimmte Gemütsstimmung, eine bestimmte Regung des Gemüts". Also die Einheit, eine der Wesenheiten des Schönen, das an sich schön ist, wird erreicht durch eine bestimmte Regung, Stimmung des Gemüts. Damit ist erstens dem an sich Schönen widersprochen, denn es braucht das Gemüt, um zu sich selbst zu kommen, und ist zweitens gesagt, daß wir den Eindruck des Schönen erst haben, wenn wir den bestimmten Gemütszustand, der zu Grunde liegt, erkannt haben, weil wir erst dann die Einheit erkannt haben. Damit wäre wieder den Deutungsversuchen in der Musik der größtmöglichste Vorschub geleistet. An was sollen wir also bei Krause glauben? Die verschiedensten und diametral entgegengesetzten Richtungen der Musik-Ästhetik könnten

[1]) Wunderbarerweise hält der sonst alles untereinander mengende Krause hier den Unterschied von Tonart und Tongeschlecht fest, während sonst die meisten Philosophen, selbst Musiker, immer von Dur- und Moll-Tonart sprechen.

[2]) S. 39.

sich in ihm wiederfinden. Nirgends ein Halt, Alles durcheinander! Die Bedeutung des Gemüts wird außerdem nicht nur überschätzt, sondern auch völlig mißverstanden. So heißt es: „Je reicher das innere Gemütsleben der Menschen und der Völker wird, desto vielstimmiger bildet sich auch die Musik aus.“[1]) Das sind Dinge, die in gar keinem Zusammenhange stehen. Vielstimmigkeit ist Sache der Technik, nicht des Gemüts, der Komposition, selten der Erfindung. Die letztere mag mit dem Gemüt im Zusammenhange stehen, wenn auch nicht gerade mit der Reichhaltigkeit desselben. Ob Vielstimmigkeit oder Einstimmigkeit, ist Sache des Könnens, der Kunst, nicht der von selbst gegebenen Naturanlage. Dieser kann es höchstens gelingen, eine solche Vielstimmigkeit, ohne sich der Gesetze bewußt zu sein, nachzuahmen. Wenn man die musikalischen Kunstwerke betrachtet, so wird sich viel eher ergeben, daß die vielstimmigen Stücke gleichgültiger, ruhiger, gesetzter erscheinen, je ausgebildeter die Vielstimmigkeit ist, die regellose Einstimmigkeit hingegen viel inniger und reichhaltiger die Gemütsstimmung offenbart, soweit dies überhaupt möglich ist. Ein Jodler sagt viel deutlicher die Stimmung, und entspringt aus einem reichhaltigeren Gefühlsleben, als eine Bachsche Fuge. Die Selbständigkeit, welche in der Größe, diese wieder in Grenze und Maß stattfinden soll, wird wie die Ganzheit durch den Vergleich mit den Gliedern des menschlichen Körpers klar zu machen versucht. Ebenso sollen die Sätze einer Symphonie zwar selbständig sein, aber dennoch das Ganze ausmachen. Wo aber in andern Tonstücken z. B. einer Ouverture Selbständigkeit und Ganzheit zugleich gefunden werden wird, bleibt ein Rätsel und doch gibt es auch schöne Ouverturen. Es ist nur zu verwundern, daß die spätere Ästhetik der Tonkunst, die, was Widersprüche anbelangt, dem Philosophen Krause gar nichts nachgibt, sich nie auf ihn berufen hat. Jeder hätte an ihr einen Vorfahren finden können. Besonders die Verbindung von Musik und Poesie hat er in so alles umfassende Sätze gekleidet, daß die weitgehendsten Wünsche und Schwierigkeiten realisierbar erscheinen würden, wenn nur diese Sätze möglich wären. „Das Kunstwerk aber des Gesanges muß zugleich als musikalisches Kunstwerk rein schön und vollendet sein, zugleich

[1]) St. 215.

aber auch als wörtlicher Ausdruck der innern Poesie."[1]) Dieser Satz zeigt ein geradezu rührendes Vertrauen auf seine Durchführbarkeit, ergibt sich so einfach aus Krauses Theorie und hat offenbar ebensowenig Kopfzerbrechen gekostet, wie seine Erläuterung: „Beide Künste, Musik und Poesie, beschränken sich in ihrem Vereine zur Gesangskunst wechselseits, ohne jedoch etwas von ihrer doppelten Schönheit aufzugeben."[2]) Also beschränken und nicht beschränken, Wahrheit und Schönheit zugleich, Ganzheit und Selbständigkeit, Schönheit an sich und durch die Bedeutung, das sind die Devisen von Krauses Ästhetik.

Die sittliche Lebenskunst, in deren Verwirklichung Krause die Schönheit erblickte, war für Schopenhauer geradezu ein verbrecherischer Wille zum Leben, worein sich eben dieser Wille, als das Absolute, an sich Seiende verirrt habe. Dadurch aber, daß sich der Wille zu Ideen objektiviert, deren Erscheinung in der Vielheit unsere Welt ist, ist die gesamte sichtbare Welt der Spiegel des Willens, der den Willen dadurch zur Selbsterkenntnis und sogar zur Erlösung führt. Da die Kunst zwar „wesentlich ebendasselbe, nur konzentrierter, vollendeter, mit Absicht und Besonnenheit leistet, was die sichtbare Welt selbst", kann sie daher „im vollen Sinne des Wortes die Blüte des Lebens genannt werden". Dies die allgemeine Charakterisierung der Aufgabe der Kunst bei Schopenhauer. Unter den Künsten aber nimmt die Musik eine Stelle ein, die ganz außerhalb des systematischen Zusammenhanges der übrigen Künste liegt.[3]) „Die adäquate Objektivation des Willens sind die (Platonischen) Ideen." Die Künste vermitteln deren Erkenntnis durch Darstellung einzelner Dinge. „Sie alle objektivieren also den Willen nur mittelbar, nämlich mittels der Idee", die Musik aber übergeht diese Ideen, ist daher von der erscheinenden Welt ganz unabhängig, ignoriert sie schlechthin, könnte gewissermaßen, auch wenn die Welt gar nicht wäre, doch bestehen." „Die Musik ist also keineswegs, gleich den anderen Künsten, das Abbild der Ideen, sondern Abbild des Willens selbst, dessen Objektivität

[1]) St. 217.

[2]) Ebenda.

[3]) Siehe: Arthur Schopenhauer: „Die Welt als Wille und Vorstellung." Leipzig 1859. I. Band, 3. Buch § 52; und II. Band, Kap. 39.

auch die Ideen sind." [1]) — Das ist alles sehr schön gesagt, hat aber keinen wissenschaftlichen Halt; Träume eines hellsehenden Philosophen. Wir können hier nicht untersuchen, was gegen die Annahme des Willens, als des Absoluten einzuwenden wäre, aber diese Theorie einmal angenommen, ist es ganz willkürlich und unvermittelt ohne weitere Begründung einfach zu sagen: die Musik übergehe die Ideen. Wieso? Die Herbartschen Musterbilder sind in manchen Punkten den Platonischen Ideen vergleichbar, namentlich darin, daß nach ihnen, den an sich seienden, das sein Sollende gebildet wird. Aber dieser Satz gilt bei Herbart für die musikalischen Formen ebensogut wie für alles andere, was berechtigt Schopenhauer, gerade bei der Musik von der Nachbildung der Ideen abzugehen? So ohne weiteres läßt sich das doch nicht behaupten. Wenn man das aber schon thut, so sollte man doch auch den Mut dieser Überzeugung haben und nicht deren äußerste Konsequenz, die allerdings sehr bedenklich ist, mit einem „gewissermaßen" abschwächen wollen. Die Musik müßte nach Schopenhauer nicht nur gewissermaßen, sondern notwendigerweise ohne Welt bestehen, ja sie könnte sogar in dieser Welt gar nicht wahrgenommen werden, müßte völlig außerhalb derselben stehen; wir müßten denn annehmen, daß die Welt ein Spiegel der Musik sei, oder das, was wir in dieser Welt Musik nennen, nur ein Spiegel jener reinen Musik, die eben das Abbild des Willens ausmacht. Dann aber ist die weltliche Tonkunst wie die anderen Künste: ein Nachbild. Also entweder gar keine Tonkunst in der Welt oder eine ebenso wie die anderen Künste beschaffene, das wäre die Konsequenz der Anschauung Schopenhauers. Bei Besprechung seiner Philosophie sollte drastischer, als dies bisher geschehen ist, immer hervorgehoben werden, daß der Wille an sich zwei Objektivationen hat, die Ideen und ihre Erscheinung: die Welt — einerseits; und die Musik — anderseits. Wie es aber dann möglich sei, daß diese Musik doch nur oder wenigstens *auch* erst von und aus dieser Welt hervorgebracht und in dieser gekannt wird, das verstehe, wer da kann. Schopenhauer selbst erklärt, das Verhältnis der Musik zu ihrem Vorbilde nicht beweisen zu können und hofft, daß der ihm genügende Aufschluß

---

[1]) I. Band. § 52, S. 304.

über die wunderbare Kunst der Töne auch jenen genügen werde, die bisher seinen Gedanken gefolgt waren. Dieser Beweis sei deshalb so schwierig, weil „er ein Verhältnis der Musik, als einer Vorstellung, zu dem, was wesentlich nie Vorstellung sein kann, annimmt und festsetzt". Für Schopenhauer aber sollte ein derartiger Aufschluß trotzdem möglich gewesen sein? Er erklärt: „Indem ich meinen Geist dem Eindruck der Tonkunst, in ihren mannigfaltigen Formen, gänzlich hingab und dann wieder zur Reflexion und zu dem in gegenwärtiger Schrift dargelegten Gange meiner Gedanken zurückkehrte, ward mir ein Aufschluß über ihr inneres Wesen" ꝛc. Also hat er wahrscheinlich doch vorgestellt, was nicht Vorstellung sein kann. Genügt aber der Wissenschaft die Versicherung: mir ist es klar, hoffentlich auch andern? Und klingt diese ganze Auseinandersetzung nicht so wie: „intellektuelle Anschauung"? Was Schopenhauer selbst von ihr hielt, ist bekannt. Der einzige Versuch, der den Titel und Charakter eines Beweises annimmt, ist die „Nachweisung" einer Analogie zwischen den beiden Objektivitäten des Willens, der Welt und der Musik, die aber, wenn sie Glauben finden soll, gerade das schon voraussetzen muß, was sie erst beweisen will, denn wer von einer solchen Analogie nichts weiß, wird in den Entwickelungsstufen der Natur und der Gestaltung der Harmonielehre keinen Parallelismus finden. Wie dieser „Nachweis" aber erfolgt, das gehört zu dem Wunderlichsten, was über Musik je geschrieben wurde.

Die 4 Stimmen der Harmonie, Baß, Tenor, Alt und Sopran, entsprechen den 4 Abstufungen in der Reihe der Wesen. Also der Baß (der Grundton) der unorganischen Natur, dem Mineralreich, der Tenor (die Terz) dem Pflanzenreich, der Alt (die Quint) dem Tierreich, der Sopran (die Oktav) dem Menschen. So wie die „gesamten Körper und Organisationen der Natur angesehen werden müssen als entstanden durch die stufenweise Entwickelung aus der Masse des Planeten", so sind auch in der Harmonie die hohen Töne nichts anderes als die „Nebenschwingungen des tiefen Grundtones, bei dessen Anklang sie immer zugleich leise mitklingen". „Die Tiefe hat eine Grenze, über welche hinaus kein Ton mehr hörbar ist: dies entspricht dem, daß keine Materie ohne Form und Qualität wahrnehmbar ist, d. h. ohne Äußerung einer nicht weiter erklärbaren Kraft, in der eben sich eine Idee ausspricht, und all-

gemeiner, daß keine Materie ganz willenlos sein kann: also wie vom Ton als solchem ein gewisser Grad der Höhe unzertrennlich ist, so von der Materie ein gewisser Grad der Willensäußerung". Ferner entsprechen den bestimmten Intervallen der Tonleiter die bestimmten Spezies der Natur, den durch die Temperatur unseres Tonsystems entstehenden Mißtönen die monströsen Mißgeburten „zwischen zwei Tierspezies oder zwischen Mensch und Tier" (!). Den Stimmen aber, welche die Harmonie ausmachen, fehlt nach Schopenhauers Ansicht der Zusammenhang in der Fortschreitung, dieser werde durch die obere Stimme, welche bei Schopenhauer mit Melodie identisch ist, bewerkstelligt. Diese allein bewegen sich schnell und leicht in Modulationen und Läufen, während der Baß nur schwerfällig fortschreite, angeblich nur in großen Stufen, Terz, Quart &c., nie um einen Ton (außer im Kontrapunkt). Beim Baß lasse sich „ein schneller Lauf oder Triller in der Tiefe nicht einmal imaginieren". In der Melodie hingegen erkennt man „das besonnene Leben und Streben des Menschen", sie allein habe „bedeutungsvollen, absichtsvollen Zusammenhang vom Anfang bis zum Ende". „Sie erzählt folglich die Geschichte des von der Besonnenheit beleuchteten Willens, dessen Abdruck in der Wirklichkeit die Reihe seiner Thaten ist; aber sie sagt mehr, sie erzählt seine geheimste Geschichte, malt jede Regung, jedes Streben, jede Bewegung des Willens, alles das, was die Vernunft unter dem weiten und negativen Begriff Gefühl zusammenfaßt und nicht weiter in ihre Abstraktionen aufnehmen kann." — Wahrlich, es schwindelt einem förmlich bei diesen Vergleichen, die immer kühner und seltsamer werden. Halten wir einmal ein wenig inne und prüfen wir diese Analogien auf ihren Wert. Kein Zweifel, daß vermöge der Einheit des Naturgesetzes zwischen allen Dingen der Welt ein Zusammenhang besteht und sich gewisse Gesetze überall wiederholen. Aber hat es einen Sinn, wenn ich mich vor irgend ein Ding der unbelebten Natur hinstelle, z. B. vor einen Baum, und seine Gestalt mit den Erscheinungen der übrigen Welt vergleiche? was gewinne ich damit? Wird mir dadurch das Wesen des Baumes näher gerückt, ist das eine Bereicherung der Naturgeschichte oder eine bloße Anknüpfung meiner Phantasie? Jedenfalls nur das letztere und der Versuch, die Natur zu begreifen, ist dadurch nicht

im geringsten vollbracht, ich mache nur mich deutlicher an der Außenwelt, nicht diese in mir.[1]) Man wird mir einwenden, daß der Vergleich hinke, weil Baum und Welt zu derselben Objektivität gehören, Musik und Welt aber zwei verschiedene sind. Wer aber das behauptet, der bewegt sich in einem Zirkel, weil er, wie schon oben bemerkt, durch die Analogien nur das beweist, was er schon vorausgesetzt hat. Im Grunde begeht Schopenhauer denselben Fehler, indem er Sopran, Alt, Tenor und Baß mit der Welt vergleicht, in der Meinung, zwei Objektivitäten des Willens gegeneinander zu stellen, während diese Stimmen doch ohne Zweifel zur Welt gehören, also nur zwei Erscheinungen derselben Objektivität verglichen werden. Aber wie willkürlich verfährt Schopenhauer bei der „Nachweisung" dieser Analogien! Wenn schon ein Parallelismus zwischen Harmonie und Natur bestehen soll, und in der Weise, wie Schopenhauer es meint, so müßte doch analog zuerst der Baß, dann auch der Tenor, dann der Alt und endlich zuletzt der Sopran, bei Schopenhauer zugleich die Melodie, also jedenfalls zuerst Harmonie und dann erst Melodie, in der Entwickelungsgeschichte der Musik nachweisbar sein, während doch gerade das Gegenteil der Fall ist. Es bleibt ein offener Widerspruch in Schopenhauers Auffassung der Harmonie, daß die Melodie einmal erst aus dem Baß und der Harmonie entstehen, das anderemal diese erst führen und leiten soll, während die Harmonie doch schon geleitet sein muß, um überhaupt Harmonie zu sein. Es ist ferner falsch, diese Entwickelung der Höhe aus der Tiefe deshalb zu behaupten, weil die hohen Töne bloß Mitschwingungen der tiefen sind, die tiefen sind ebensogut Mitschwingungen der hohen; ich erinnere hier nur an die Kombinationstöne. Daß die Grenze der Töne nach der Tiefe dem entspreche, daß keine Materie ganz willenlos sei, ist eine Zusammenstellung, die dem gesunden Menschenverstande ganz unbegreiflich scheinen muß. Denn was kommt denn nach dem für ein Subjekt tiefsten Tone? ein Geräusch. Beides ist Bewegung einer Materie, beides ist wahrnehmbar, das eine als Ton, das andere als Geräusch, und diese verschiedene Wahrnehmbarkeit soll daran erinnern,

[1]) Es ist derselbe Fehler, den Schopenhauer an der Identitätsphilosophie gerügt hat: Verwechselung der Daseinsform mit der Auffassungsform, daher auch Identifizierung beider.

daß eine Materie ohne Form und Qualität überhaupt nicht wahrnehmbar ist? Viel eher sollte dies daran erinnern, daß es ohne Form und Qualität gar keine Materie, nicht eine unwahrnehmbare Materie — denn dies ist ein Widerspruch — gibt. Die weiteren Vergleiche der monströsen Mißgeburten mit unserem temperierten Tonsystem sind, wenn man sie überhaupt ernst nehmen will, mit der übrigen Theorie Schopenhauers durchaus nicht konsequent. Eine Mißgeburt zwischen zwei Tierspezies müßte immer einen Mißton der Altstimme, nicht der Töne der Tonleiter überhaupt, eine solche zwischen Mensch und Tier (daß es solche nicht gibt, hätte Schopenhauer schon wissen können), einem Mißton zwischen Alt und Sopran aber nicht etwa zwischen cis und des entsprechen. Es ist überdies falsch, daß den Stimmen der Harmonie ein Zusammenhang in der Fortschreitung fehle; ein Blick in die Harmonielehre hätte ihn darüber belehren können, man lernt diesen Zusammenhang ohne Rücksicht auf eine Melodie; es ist falsch, wenn die Melodie nur der oberen Stimme zugesprochen wird, jede Stimme kann sie haben. Der Einwurf, daß in einer Baßarie die Melodie nur ein als Baß verkleideter Sopran sei, ist eine gute Ausrede, die sich hier aber etwas schülerhaft ausnimmt. Es ist falsch, daß der Baß nur im Kontrapunkt um eine Stufe fortschreite; wie kam nur Schopenhauer auf die Idee, ihm eine solche Rolle zuzuschreiben?[1]) Es ist falsch, daß ein schneller Lauf oder Triller sich im Baß nicht einmal imaginieren lasse, jedes Kind kann ihn auf einem Instrumente ausführen. Aber mit allen diesen Unrichtigkeiten bringt Schopenhauer

---

[1]) Schopenhauer verwechselt hier offenbar die Baßstimme mit dem oft nur subintendierten Fundamentston, hat er diesen aber mit in den Vergleich ziehen wollen, dann hätte er fünf Stimmen der Harmonie zu vergleichen gehabt. Dann wäre aber auch diese Lehre ihrem Urbilde ähnlicher geworden. Sie ist nämlich, wie alles bei Schopenhauer, nicht originell. Schon der Chinese Tso-kin-ming im 6. Jahrh. v. Chr. verglich die fünf Töne der chinesischen Tonleiter mit den damals bekannten fünf Elementen: Wasser, Feuer, Holz, Metall und Erde, und die durch die Pythagoräer in Schwung gebrachte „Harmonie der Sphären" beruht ebenfalls auf dem Versuch, die Zahlenverhältnisse der Tonleiter im Weltall wiederzufinden. Diesen alten überwundenen Standpunkt, der im Laufe der Zeiten noch die verschiedensten Phasen durchmachte, zieht nun Schopenhauer wieder aus Tageslicht. Die Idee scheint mir echt chinesisch.

die Analogie zwischen Welt und Musik zu stande. Wer aber mit Schopenhauer so weit kommen würde, den Übergang aus einer Tonart in eine ganz andere mit dem Tode des Individuums zu vergleichen, der hat sich in eine Wahnvorstellung so eingelebt, daß ihm niemand mehr helfen kann. Schopenhauer scheint völlig im unklaren zu sein über das Wesen des Übergangs aus einer Tonart in die andere, da er von ihm sagt, daß er den „Zusammenhang mit dem Vorhergegangenen ganz aufhebt“. Aber gerade darin besteht der „Übergang“, daß er diesen Zusammenhang herstellt, vielmehr er selbst ist. Hätte Schopenhauer dies bedacht, so hätte er darin kein Analogon des individuellen Todes finden können.

Eine weitere Konsequenz der Anschauung Schopenhauers ist die, daß Musik „nie die Erscheinung, sondern allein das innere Wesen, das Ansich aller Erscheinung, den Willen selbst ausspricht“. Sie drückt Schmerz, Entsetzen, Jubel rc „gewissermaßen in abstracto“ aus. Wieder ist hier der wichtigste Satz so unklar und unbestimmt ausgesprochen, daß man nicht weiß, was man glauben soll. Drückt sie in abstracto aus, oder nicht? Das „gewissermaßen“ läßt uns auf keines bestimmt schließen. Wahrscheinlich hat die Erwägung, daß das „an sich“ überhaupt nicht ausdrückbar sei, daß das einmal ausgedrückte immer ein konkretes sein müsse, worauf schon die Möglichkeit eines verschiedenen Ausdrucks desselben Gegenstandes schließen lasse, Schopenhauer bewogen, hier ein „gewissermaßen“ beizufügen. Damit ist er aber der früheren Behauptung, daß sie das „an sich“ ausspreche, untreu geworden. So ist denn die Zuspitzung des wichtigsten ästhetischen Prinzips für die Musik ein schwankender, widersprechender Begriff. Die Allgemeinheit der Musik sei „keineswegs jene leere Allgemeinheit der Abstraktion“ (also wieder nicht abstrakt), „sondern ganz anderer Art, und ist verbunden mit durchgängiger deutlicher Bestimmtheit“. Es gibt aber doch nur eine Art von Abstrakten, nicht leere und volle, unbestimmte und bestimmte. Ein andermal heißt es wieder, die Melodie gebe die Äußerungen des Willens „nur nach dem Ansich, nicht nach der Erscheinung, gleichsam die innerste Seele derselben, ohne Körper“. Aber noch auf derselben Seite (310) heißt es: daß die Musik „zu aller Erscheinung das Ding an sich darstellt“. Aus diesen entgegengesetzten Ausdrücken kann niemand ein einheitliches Prinzip entnehmen. Selbst

die weitere Versicherung hilft uns nicht, daß es zwei Arten von Allgemeinheiten gibt: ganz eigentliche Abstrakta (die Begriffe) und gewissermaßen Abstrakta (Musik), die ersteren universalia post rem, die letzteren ante rem seien, und es nebst diesen noch universalia in re, die Wirklichkeit, gebe. Mit „eigentlich" und „gewissermaßen" macht man aber keine Wissenschaft. Es ist zum mindesten befremdend, daß Schopenhauer hier drei Begriffe nebeneinander aufnimmt, welche die Philosophie als einander ausschließend betrachten sollte, denn der Begriff kann nicht einmal mit unserer Vorstellung identifiziert, ein andermal als davon abweichend angesehen werden. Dies ergibt abermals einen innern Widerspruch in Schopenhauers Theorie. Denn wenn die Musik die universalia der Welt vorbildet, so muß doch in dieser Welt (den rebus) das Nachbild der Musik zu erkennen sein. Was also Wesen dieser Welt ist, muß auch in der Musik wieder erkannt werden. Da aber die Welt nichts anderes ist, als die Erscheinung der Ideen in der Vielheit, muß auch die Idee der Wesen in der Musik zu finden sein. Wir erkennen also in ihr nicht die Nachbildung, wohl aber die Wiederholung der Idee der Wesen als Musik, und gerade dies letztere war es, was Schopenhauer zu Anfang seiner Darstellung nicht zugeben wollte.

Gleichfalls ganz ungenügend behandelt Schopenhauer die Elemente der Tonkunst. So sagt er: der Rhythmus sei „in der Zeit, „was im Raume die Symmetrie, nämlich Teilung in gleiche und „einander entsprechende Teile, und zwar zunächst in größere, welche „wieder in kleinere, jenen untergeordnete, zerfallen". Dieser Ausspruch zeigt, daß Schopenhauer den Rhythmus mit nichts Geringerem als dem Perioden- und Satzbau verwechselt. Der Rhythmus zeigt noch keine gleichen und entsprechenden Teile. Auch das Recitativ hat Rhythmus, aber keineswegs jene Gestaltung, die man zeitliche Symmetrie nennen könnte. Vom Rhythmus hält er überhaupt zu viel, da er von ihm sagt, daß er auch „für sich allein eine Art Melodie darzustellen vermag". Von der „vollkommenen Melodie" verlangt er aber selbst nebst dem Rhythmus noch Höhe und Tiefe der Töne. Vollkommene und unvollkommene Melodien aber gibt es nicht, eine präzisere Fassung hätte auch hier vor Irrtümern bewahrt. Auch bei Schopenhauer finden wir endlich die Ansicht, die Architektur sei allein im Raume, die Musik allein in der Zeit. Doch

übersieht er, daß auch die Architektur Zeit braucht um etwas in den Raum hineinzustellen und es dort überblicken zu lassen, und die Musik den Raum, um eine zeitliche Entwickelung an uns vorübergehen zu lassen. Da Töne ohne Raum nie wirklich werden, so darf man nicht sagen, Musik sei nicht im Raum, nur das Künstlerische derselben steht mit dem Raum in keinem Zusammenhange, wie bei der Architektur mit der Zeit. Bekanntlich hat die Hegelsche Schule eine ähnliche Meinung aufgestellt, aber ein Dissens mit Schopenhauer besteht darin, daß letzterer nur von der Architektur, nicht auch von den bildenden Künsten überhaupt, behauptet, daß sie bloß im Raume seien, denn die Werke der Skulptur und Malerei „hängen zwar nicht unmittelbar, aber doch mittelbar mit der Zeit zusammen, indem sie Leben, Bewegung, Handlung darstellen". Das ist ein wesentlicher Irrtum. Was in der Skulptur und Malerei dargestellt ist, ist leblos, unbeweglich, ein Moment, keine Handlung, erst was wir außer dieser Darstellung dazu denken, kann Handlung sein und mit der Zeit zu thun haben. Schon lange vor Schopenhauer hat die Ästhetik ziemlich allgemein erkannt, daß es eine der wichtigsten Anforderungen der Skulptur und Malerei sei, daß erst *wir* in der Zeit auseinanderlegen, was dort in einen Moment zusammengedrängt ist. Schopenhauer kommt wieder zu der alten Anschauung, welche dies alles in diese Künste selbst verlegt. Dann wäre Malerei thatsächlich eine stumme Poesie, und Poesie, die nach Schopenhauer Zeit und Raum angehört, eine redende Malerei. Darüber sind wir doch hoffentlich endgültig hinaus. Wer aber bei der Musik behauptet, daß sie die Räumlichkeit tilge, der sollte doch wie Hegel dies um so mehr von der Poesie behaupten.

Schließlich sei uns noch erlaubt einen Blick zu werfen auf die Behandlung der Verbindungen von Musik und Poesie. Vor allem heißt es bei Schopenhauer, daß einzelne Bilder des Menschenlebens, welche der allgemeinen Sprache der Musik unterlegt sind, nie mit durchgängiger Notwendigkeit mit ihr verbunden sind, oder ihr entsprechen. Zwar haben wir bei Beethovens Symphonien allerdings den Drang „zu realisieren, sie, in der Phantasie, mit Fleisch und „Bein zu bekleiden und allerhand Szenen des Lebens und der Natur „darin zu sehen. Jedoch befördert dies, im Ganzen genommen, „*nicht ihr Verständnis*, noch ihren Genuß, gibt ihr viel-

„mehr einen fremdartigen, willkürlichen Zusatz: daher ist „es besser, sie in ihrer Unmittelbarkeit und rein aufzufassen.“ Bekanntlich hat Wagner das Gegenteil behauptet (siehe Programm zu Beethovens 9. Symph.). In der Oper und selbst im Lied sei es ein „großer Mißgriff und eine arge Verkehrtheit“ die untergeordnete Stellung der Worte zu verlassen und die Musik zum „bloßen Mittel ihres Ausdruckes zu machen“. „Wenn also die Musik zu sehr sich den Worten anzuschließen und nach den Begebenheiten zu modeln sucht, so ist sie bemüht, eine Sprache zu reden, welche nicht die ihrige ist.“ Von diesem Standpunkte aus preist er die Musik Rossinis. Das ist doch deutlich. Wie läßt sich dies wohl vereinigen mit der Behauptung Wagners, er propagiere Schopenhauers Philosophie, da doch Wagner ebenso deutlich das Gegenteil der hier erwähnten Prinzipien behauptete. Es wäre nicht das erstemal, daß Musiker mit allem Eifer auf ein Philosophem hinweisen, das bei näherer Betrachtung gerade das Gegenteil von dem enthält, wofür der gute Musiker geschwärmt hat.

Ein beständiges Schwanken zwischen zwei Prinzipien finden wir auch in Carrieres Ästhetik. Einmal heißt es: „Die Musik entbehrt für sich der speziellen Gedankenbestimmtheit“ [1]) und schon 7 Zeilen weiter: „Die Musik ist nicht unbestimmt, sie gibt ganz klar und bestimmt, viel besser als man es sagen kann, die Entfaltung eines wesenhaften Lebens in freier Ordnung, die Verwirklichung eines idealen Sinnes in der dadurch mit Wohllaut erfüllten Zeit.“ Das Resultat dieser beiden Sätze wäre also, daß die Musik als Inhalt keine speziellen Gedanken, wohl aber die „Entfaltung eines wesenhaften Lebens u. s. f.“ habe, und diese letztere klar und bestimmt sei. Dem gegenüber befremdet es uns, zu hören „die Musik ist hierbei unbestimmt wie ihr Inhalt, aber weil dieser allgemeiner Art ist, gibt sie ihm folgerichtig auch den allgemeinen Ausdruck und verhält sich dabei zum Besondern und seiner Darstellung, wie die Buchstabenformel einer Gleichung zu deren Ausführung durch Ziffern, durch benannte und unbenannte Zahlen“. Oben hieß es, die Musik ist ganz klar und bestimmt in ihrem Inhalt, hier, sie ist unbestimmt wie ihr Inhalt. Daraus wird schwer

---

[1]) Carriere, Ästhetik II. St. 320.

lich jemand entnehmen können, wofür sich Carriere eigentlich entschieden hat. Im Verlaufe der Darstellung zeigt er aber, daß er so ziemlich den wichtigsten Punkt in der Ästhetik ganz unklar macht, wenn er nämlich sagt: „Die Idee ist der Inhalt.“[1]) Diese arge Verwechselung kann von den weittragendsten Folgen sein. Er übersieht, daß Inhalt dasjenige ist, was das unmittelbar Vorgestellte enthält, Idee, was auf Grund dessen, darüber hinaus erkannt zu werden versucht wird.[2]) Die Idee kann ich in einem Kunstwerk nie vollends wiedergeben, ich muß sie vorerst begrenzen und kann sie dann durch einen konkreten Fall anzudeuten versuchen. Was ich hier wiedergegeben habe — der Inhalt — ist eben der konkrete Fall, die Idee das allgemeine, das diese Spezialisierung veranlaßt hat. Die Idee unterscheidet sich also von dem unmittelbaren Inhalt, und die größte Wirkung des Kunstwerkes besteht dann in den Gedanken und Gefühlen, auf deren Eintritt der Künstler hoffen muß, also nicht nur in dem, was das Kunstwerk ist, sondern in dem, daß es etwas erregt. Und diese Erregung wird um so eher und mannigfaltiger stattfinden, je weniger uns der konkrete Inhalt durch sich selbst bestimmt gefangen nimmt, daß wir dort weiter denken, wo der Künstler stehen geblieben ist. Diese Loslösung vom Kunstwerk ist aber nicht mehr sein Inhalt, und solche Kunstwerke sagen am meisten dadurch, daß sie eigentlich nichts sagen. Wem würde es einfallen, bei Robinson Crusoe als Inhalt die Darstellung des Menschen an sich angeben zu wollen. Das läßt sich gar nicht darstellen, aber die Idee bildet es trotzdem. Was dargestellt ist, was den Inhalt bildet ist nur ein besonderer mit speziellen Eigenschaften ausgestatteter Fall, von dem wir leicht

---

[1]) II. St. 323.

[2]) Vergl. Kant: Kritik der ästhetischen Urteilskraft, § 55, Anm. 1. „Eine ästhetische Idee kann keine Erkenntnis werden, weil sie eine Anschauung (Einbildungskraft) ist, der niemals ein Begriff adäquat gefunden werden kann. Eine Vernunftidee kann nie Erkenntnis werden, weil sie einen Begriff vom Übersinnlichen) enthält, dem niemals eine Anschauung angemessen gegeben werden kann“ und § 49: „unter einer ästhetischen Idee aber verstehe ich diejenige Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch ein bestimmter Gedanke, d. i. Begriff adäquat sein kann, die folglich keine Sprache völlig erreicht und verständlich machen kann.“ Vergl. auch ebenda § 49 das klassische Beispiel vom Adler Jupiters.

und sicher veranlaßt werden sollen, zur allgemeinen Idee aufzusteigen. Noch deutlicher wird dies in andern Künsten. Wenn jemand die Schlacht bei Salamis malt, was ist der Inhalt dieses Bildes? Das was durch das Bild unmittelbar vorgestellt wird. Die Idee desselben kann der Sieg der Kultur über die Barbarei sein, von der der dargestellte Inhalt eben nur ein spezieller Fall ist. Oder: wir sehen auf einem Bilde einen Haufen Totenschädel, um welchen einige Raben kreisen. Was ist der Inhalt dieses Bildes? Der Haufen Totenschädel, die Raben u. s. w. Was ist aber die Idee? Ich glaube nicht, daß sie jemand hier ohne weiters herausfinden wird. Wir werden aber darauf kommen, wenn wir den Titel des Bildes lesen, er heißt:[1]) „Apotheose des Krieges." Jetzt wird eine ästhetische Idee erregt. Aber es läßt sich nicht verhehlen, daß dieses letztere Beginnen in diesem Falle unkünstlerisch ist, denn die Idee soll durch das Kunstwerk selbst erregt werden, nicht erst durch den Kontrast mit einem Begriff, der uns von außen her (durch das Programm) gegeben werden muß. Gerade diese Art von Wirkung scheint aber von Malern sehr oft und gerne gesucht zu werden. Das zeigt immer von einer gewissen Armut, einer Schwäche des Malers in der Fähigkeit ästhetische Ideen zu erregen.[2]) Sie haben eine ganz richtige Absicht, den Inhalt zur Idee zu erweitern, aber sie verfehlen den richtigen Vorgang, weil sie die Mittel nicht beherrschen. Gewisse Musiker dagegen haben die ganz unrichtige Absicht die Idee zum Inhalt zu verengen, was womöglich noch unkünstlerischer ist. Wenn der Bildhauer einen jungen Mann mit Flügeln darstellt, oder gar einen Knaben mit Pfeil und Bogen, so weiß jedermann wie weit der Inhalt dieser Statuen von ihrer Idee verschieden ist. Man wird jetzt genügend ermessen können, wie groß der Fehler Carrieres war, wenn er Inhalt und Idee identifizierte.

---

[1]) Der Vorwurf ist Wereschagin entnommen.

[2]) Fast möchte ich glauben, daß das moderne Publikum in dieser Hinsicht durch die zahlreichen illustrierten Blätter (besonders Witzblättter) verdorben ist, wo die Malerei oder Zeichenkunst gewöhnlich weit über ihre natürliche Ausdrucksfähigkeit herausgeht. Bezüglich ihrer wird man wohl nicht zu streng sein dürfen, aber wissen sollte die große Menge doch zum mindesten, was sie vor sich hat, weil sonst leicht eine allgemeine Verkehrtheit des Geschmacks einreißen könnte, die dem künstlerischen Fortschritt durchaus nicht zuträglich wäre.

Man wird aber auch einsehen, daß es überhaupt nicht angeht, von einer Kunst, wie es Carriere von der Musik behauptet, zu sagen, sie habe unbestimmten Inhalt. Der Inhalt ist immer bestimmt, es liegt ja in seinem Begriff, daß das in der Darstellung begrenzte, bestimmte, eben ihn ausmacht. Es handelt sich nur darum, ob er durch Begriffe oder Töne oder sonst etwas bestimmt werden kann. Weil Carriere aber diesen Unterschied nicht festhält, kann er auch Hanslick, gegen den er in einem fort polemisiert, gar nicht verstehen, und nicht begreifen, wie er, der die Erregung (wenn auch nicht Bestimmung) von Gefühlen durch Musik für möglich hält (wenn auch nicht darin das Schöne erblickt), sie nicht auch zugleich als deren Inhalt ansehen will. Ganz einfach, weil das Gefühlte zur Idee führen kann, ohne deshalb der Inhalt zu sein. In der Musik wird dieser Unterschied noch wichtiger und folgenschwerer, als in den andern Künsten. Denn hier konnten wir die Idee vom Inhalt aus erkennen, weil wir gewohnt sind sie durch Worte und Gebärden auszudrücken. Das Material der Musik dient uns aber nicht zum selbständigen Gedankenausdruck, und so sind wir dort in dieser Beziehung unsicher und ratlos. Das heißt mit andern Worten, wer den Inhalt der Musik wiedergeben will, muß diese selbst wiedergeben, nicht einen speziellen Teil der Idee, die sie veranlaßt hat, denn dieser ist nicht mehr der Inhalt selbst, nur seine Form zeigt das Urbild derjenigen Form, in welche die Töne gekommen sind, die eben die fragliche Musik ausmachen. Und gerade diese Form, das einzige, woran Carriere sich hätte halten können, benimmt er der Musik vollends, indem er sagt: „Eine feste äußere Form zu beschreiben, ist ihr unmöglich.“ [1]) Wie soll sie denn einen Inhalt „klar und bestimmt“ ausdrücken, wenn sie keine feste Form hat. Er meinte offenbar ruhigstehende, das ist aber etwas anderes, als gesagt ist, denn fest ist die Form der Musik insofern auch, als die Form eines Musikstückes, so vergänglich sie auch sein mag, in ihrer Art und Unruhe unverrückbar festgestellt ist. Was uns Carriere sonst noch über Musik sagt, ist eine geradezu beispiellose Vermengung fremder Theorien, aus der wir schwerlich irgend welchen Nutzen werden ziehen können. Schon daß er den Vergleich mit der mathematischen

[1]) II. St. 341.

Formel Hauptmann entlehnt, muß uns bei Carriere auffallen, denn dieser paßt vielleicht für Hauptmanns, keineswegs aber für Carrieres Theorie. Wer einmal sagt, daß die Musik einen Inhalt „ganz klar und bestimmt“ gibt, der kann die mathematische Formel nicht zum Vergleich heranziehen. Hier könnte man etwa noch sagen, daß er auch das Gegenteil, den unbestimmten Inhalt, behauptet, und der Vergleich somit wenigstens zu dem andern Teil der Theorie paßt. Vollkommen widersprechend aber ist dieser Vergleich der Behauptung Carrieres, die Musik beschreibe überhaupt keine feste äußere Form, und für diese soll die feste, nach ewigen Gesetzen gebaute, unverrückbare mathematische Form ein Analogon sein? Von einem Manne ferner, der wie Carriere in seiner ganzen Ästhetik die Fehlerhaftigkeit der Hegelschen Dialektik darzuthun bemüht ist, muß es uns Wunder nehmen, daß er die Besprechung der musikalischen Theorie vollständig Hauptmann nachempfindet, der auf Schritt und Tritt durchgehends diese Dialektik anwendet, ohne sie gar nicht zu denken ist, und überhaupt als der erste und hauptsächlichste Vertreter der auf die Musiktheorie angewandten Lehren Hegels betrachtet werden kann. Wie eigentümlich aber Carriere in Hauptmanns Theorie gefangen ist, trotz seines teilweisen Antagonismus mit den Hegelianern und wie wenig er sie dabei durchschaut zu haben scheint, dafür dünkt mir folgendes erwähnenswert zu sein. Er spricht von den harmonischen Fortschreitungen und den Quinten-Parallelen insbesondere und schließt mit den Worten: „Wenn dagegen ein Komponist den Satz: da ist keiner unter uns, der Gutes thue, durch eine Reihe von Quinten-Parallelen ausdrückte, so t h a t er sehr übel daran, und selbst nichts Gutes.“ [1]) Nun drückte das ein Komponist überhaupt nie so aus, das Ganze ist nämlich nur eine Anekdote und wird als solche auch von Hauptmann erzählt. Carriere nimmt auch diese Bemerkung in seine Darstellung mit auf (obgleich sie nicht hineinpaßt, denn das was Hauptmann damit zeigen wollte, fehlt bei Carriere), muß aber ihren Charakter übersehen haben, und erzählt sie als Thatsache. Hier gereicht ihm die sklavische Anlehnung an Hauptmann keineswegs zum Vorteile.

Derselbe große Fehler der Verwechselung von Idee und Inhalt

---

[1] II. St. 343.

findet sich auch bei Ambros: „Grenzen der Musik und Poesie“, einem Werke mit zahlreichen guten Witzen, Schwärmereien und Anekdoten, aber gänzlich unzulänglichen Resultaten. Es mahnt in seinem Stil an die Werke Jean Pauls, was überallhin besser paßt, als zur Wissenschaft, besonders zu der zerfahrenen Ästhetik der Tonkunst. Der Grundirrtum ist präzise ausgesprochen in den Worten: „Die Musik ist ihrem Wesen nach, als eine einerseits architektonische Kunst, eine Kunst symmetrisch geordneter, proportionierter, unter sich korrespondierender, konstruktiver Tonglieder — anderseits aber als eine poetische, der Idee dienende Kunst bezeichnet worden. Jenes bildet die Form, dieses den Inhalt — das formale und das ideale Moment.“ [1]) Von der Idee bis zum Inhalt ist, wie wir gesehen haben, noch ein weiter Weg. Im übrigen wechselt bei Ambros immer die wissenschaftliche Überlegung mit übertriebener Schwärmerei. Er sagt ganz richtig, daß sich die Einzelheit eines Tonstückes aus dessen bloß formalem Moment solle ableiten lassen, bedenkt aber nicht, wie wenig sich da bestimmt ableiten läßt (wir werden dies später noch zeigen) und entwirft poetisierende Beschreibungen von der Musik zu Mendelssohns Sommernachtstraum, der Pastoralsymphonie [2]) (für die er ein förmliches Programm aufstellt) von Berlioz' Werken u. s. w., ist aber wieder besonnen genug, um nicht alle Dummheiten der Musik-Auguren mitzumachen. Während er ein-

[1]) Ambros: Grenzen der Musik und Poesie. 1872. S. 185.

[2]) Wie diese aussieht, dazu nur der Schluß: „Da ruft, während noch der Donner in der Ferne verrollt und der letzte Blitz am Horizonte zuckt, das Hirtenrohr die Zerstreuten zusammen, da wenden sich alle Blicke nach oben, und in dem so hirtenmäßigen, einfältigen und so feierlich grandiosen Schlußsatze ertönt der Preis des Herrn in der Natur, des Schöpfers. Ja, es ist uns, als sehen wir wieder die weite Gegend des ersten Satzes“ (ich habe schon im ersten Satze keine Gegend gesehen), „aber anders beleuchtet und bevölkert von frohen dankerfüllten Menschen — noch mehr, es ist uns, als sähen wir, wie auf manchen alten Bildern, am Himmel die majestätische Greisengestalt, das Symbol der Gottheit, mit ausgebreiteten Armen segnend über das weite Gelände hinschweben“ (S. 176). Das mag subjektiv sehr schön sein, und ist gewiß ein anziehendes poetisches Bild, aber von objektivem, wissenschaftlichem Wert für die Ästhetik ist es durchaus nicht. Aber nach solchen Werten lechzen wir, wir haben schon übergenug der Märchen und Sagen. Ambros' ganze Broschüre ist mehr ein Wintermärchen, als eine Studie zur Ästhetik der Tonkunst.

mal sagt, die Musik errege „Stimmungen von sehr bestimmter Färbung“,[1]) heißt es bald darauf, daß die Ursachen der Musikwirkung „in geheimnisvolles Dunkel gehüllt bleiben“ und daß der Wert der Musik darin bestehe, daß wir wie bei Lenaus Schilfliedern einen Spielraum für unsere Phantasie haben (also bestimmt?). Und wenn wir nach der langen Reihe von Erzählungen und Vergleichen in den „Schlußresultaten“ eine bestimmte Theorie wissenschaftlich begründet ersehen, so finden wir, daß in denselben, mit Ausnahme der ausdrücklichen Verwechselung von Idee und Inhalt eigentlich gar nichts enthalten ist, und bemerken zu unserm Bedauern, daß das Werk, welches mit einer „traditionellen Anekdote“ anfängt, mit der sichern Zuversicht aufhört: Gott der Allmächtige wird schon das größte Unglück in der Ästhetik verhüten. Zu dieser Verhütung möchten wir doch auch etwas beigetragen haben, oder unsere ästhetischen Studien für überflüssig halten.

Außerhalb der Hegelschen Schule sucht auch Karl Köstlin[2]) die Bedeutung des Formwesens und der Formverhältnisse für das Schöne hervorzuheben, und an Stelle der alles verschlingenden „Idee“ und selbst der trockenen Form Herbarts zwei Elemente des Schönheitsbegriffes aufzudecken, deren jedes von der Vor- und Nach-Kantischen Philosophie zu ausschließlich und einseitig betont worden sei. Diese Emanzipierung von der Hegelschen Philosophie ist um so bemerkenswerter, als Köstlin gerade am musikalischen Teil der ganz im Sinne Hegels geschriebenen Ästhetik Vischers mitgearbeitet hat, und wie er selbst gesteht, „aus Anlaß dieser Arbeit zur bestimmten Einsicht in die Notwendigkeit einer konkreteren Behandlung des Schönheitsbegriffes, zum bestimmten Einblick in die Mannigfaltigkeit konkreter Formverhältnisse, welche im Schönen befaßt liegt“, gekommen sei. Köstlin ist zudem einer von den wenigen, die aus einem geschlossenen System heraus der Tonkunst eine eingehende Würdigung angedeihen lassen, ohne eine gewisse venia in spezifisch musikalischen Kenntnissen für sich in Anspruch zu nehmen. Im Gegenteil, der für Vischer geschriebene spezielle Teil leidet fast unter der Fülle musikhistorischer Bemerkungen, die dem Interesse

[1]) St. 54.

[2]) Karl Köstlin: „Ästhetik.“ Tübingen 1869.

für die Tonkunst entsprungen sein mögen, aber in diesem Umfange meiner Ansicht nach die Aufgabe einer Ästhetik überschreiten (wie z. B. die angehängten Paragraphen über Musikgeschichte).

Auf Schleiermachers Prinzipien ist zurückzuführen seine Ableitung des Schönheitsbegriffes aus dem „subjektiven Geistesleben", der mit den übrigen Vermögen des Menschen „in lebendiger Gemeinschaft und Wechselwirkung stehenden Phantasie". Die Ästhetik nähert sich damit der Psychologie und wird, wie der Verfasser mit Hettner will, zu einer „Physiologie der Phantasie". Die daraus entstehende Gefahr, daß die Thatsachen auf Kosten der Vorschriften in den Vordergrund treten, ist bei Besprechung der Tonkunst noch am wenigsten eingetroffen, es dürfte aber vielleicht doch schon darauf zurückzuführen sein, daß so viele rein historische Bemerkungen mit unterlaufen sind.

Die beiden Elemente, in die der Verfasser den Schönheitsbegriff zu zerlegen unternahm, sind „ruhigfaßlich und belebendanziehend". [1]) Das erstere soll erreicht werden durch Klarheit und Überschaulichkeit, Ansehnlichkeit, d. i. Größe, Kraft, Bedeutung, und durch Regelmäßigkeit, harmonisches Zusammenwirken. In der Musik dürfte es am leichtesten sein, zu zeigen, daß dieses Moment zur Schönheit nicht genüge. Gerade das, was klar, regelmäßig ist, kann trotz aller Größe und Kraft, mit der es auftritt, langweilig und einförmig wirken. Dies zu verhindern, kommt nun das zweite Element hinzu, welches verlangt, daß zum ersten ein Element des „Dämmernden", „Dunkeln", „Geheimnisvollen" hinzukomme, zur Einfachheit die „Vielheit" und „Mannigfaltigkeit", zur bloßen Größe „volle Entfaltung aller Grade des Großen", zum Regulären das „Nichtreguläre". Kurz: zu den für das erste Element aufgestellten Eigenschaften die Gegenteile davon, es wird verlangt, daß das Kunstwerk klar und dunkel, einfach und mannigfach, groß und klein, regelmäßig und unregelmäßig sei. Die Faßlichkeit soll uns ermöglichen, den Gegenstand rasch zu erfassen, sie konzentriert und beschränkt unsere Auffassung auf das gegebene Objekt, das Anziehende soll der Einbildungskraft freies Spiel lassen, also nicht beschränken und an ein Konkretes fesseln. Bei dieser Zusammenstellung drängt sich uns

---

[1]) St. 75.

unwillkürlich die Frage auf, ob denn solche Gegensätze überhaupt vereinbar seien? Es ist vielleicht möglich, daß wir ein Objekt zuerst ruhig erfassen müssen, ehe ein freies Spiel der Einbildungskraft auf Grund des erfaßten Gegenstandes beginnen kann. Dann aber ist das Ruhigfaßliche die Vorstufe des Belebendanziehenden, das letztere begreife das erstere in sich, wir haben also eigentlich nur ein Element, das, höchstens in seiner historischen Entstehung verfolgt, ursprünglich ein anderes zu sein schien. Ist das nicht der Fall, dann schließen sie sich geradezu aus, und wir haben zwar zwei verschiedene Elemente, die sich aber nie zu einer Wesenheit vereinigen können. Fast möchte ich das letztere glauben, denn es dürfte kaum möglich sein, daß ein Objekt in demselben Momente, wo ich es ruhig erfasse, belebend, also unruhig wirkt. Eine Aufeinanderfolge beider Momente wäre sehr wohl möglich, aber dann fragt es sich, welcher von beiden tritt überhaupt immer, bei jedem geistigen Erfassen ein; ist es die ruhige Faßlichkeit, dann ist erst das Belebendanziehende für die Schönheit maßgebend, ist es das Belebendanziehende, dann erst die ruhige Faßlichkeit, in beiden Fällen also ist es nur ein Element, das erst die Schönheit ausmacht.

Am deutlichsten zeigt sich uns dies an einem musikalischen Kunstwerk. Wir hören z. B. den ersten vielverschlungenen Chor aus Bachs Matthäuspassion. Wir finden darin das erstemal vielleicht weder Klarheit noch Einfachheit, noch Regelmäßigkeit, höchstens Größe. Wir haben also gerade diejenigen Merkmale daran gefunden, die oben unter dem gemeinsamen Namen Belebendanziehend vereinigt wurden, faßlich ist es noch nicht. Nach öfterem Anhören wird das Werk auf einmal klar, deshalb einfach, auch Regelmäßigkeit werde ich herausfinden, nur die Größe wird noch immer bleiben, es kommen also diejenigen Merkmale zum Ausdruck, die oben unter dem Namen Ruhigfaßlich begriffen wurden. Ist das aber einmal der Fall, dann ist es mir ganz unmöglich, noch immer Unklarheit, Vielheit und Unregelmäßigkeit herauszufinden, also ein Element des Schönen würde in jedem Falle fehlen, ja derjenige, der gleich das erstemal dort ist, wohin der Ungeübtere erst später kommt, würde nicht einmal das erste Element der Schönheit überwunden haben, also noch viel weniger zu ihr gekommen sein. Einen Ausweg könnte es scheinbar hier noch geben, dadurch daß das Kunst-

werk meistenteils klar, zur Abwechselung aber hier und da dunkel, in einer Partie einfach, in der andern mannigfaltig, einmal groß, das anderemal klein, erst regelmäßig, dann unregelmäßig sei und auf diese Art schließlich doch beide Elemente vorkommen. Aber dann ist doch die erste Partie nur ruhigfaßlich, die zweite nur belebend-anziehend, somit keine völlig schön gewesen, also auch das ganze Werk nicht. Die beiden Elemente vereinigen sich eben nirgends zu einer Wesenheit.

Gehen wir nun auf die spezielle Besprechung der Tonkunst ein, so zeigt es sich, daß gerade diese Mittelstellung Köstlins zwischen Formalismus und Idealismus hier von mancherlei Vorteil gewesen ist. Er beginnt mit der Untersuchung über die Natur des Tones, die in den Worten gipfelt: „der Ton ist Lebenszeichen; darin ist alles gesagt, darin ist alle seine Herrlichkeit, alles Glück, das aus ihm strömt, begriffen, darin kann nichts mit ihm sich messen im Himmel und auf Erden.“ [1]) Das ist vielleicht etwas zu viel gesagt. Auf Seite des hörenden Subjektes ist der Ton allerdings immer Lebenszeichen, weil er hier Empfindung ist. Auf Seite des gehörten Objektes ist er wohl Zeichen des Geschehens, des Werdens, der Thätigkeit, der wirkenden Kraft, aber noch nicht des Lebens. Auch das Unorganische kann ein solches Geschehen mehr oder weniger zeigen, aber erst das Organische zeigt Leben. Freilich brauchen wir bei Köstlin nicht so sehr auf diese Unterscheidung zu dringen, weil er die falschen Konsequenzen nicht zieht, die Hand aus demselben Satze ableiten mußte und die leicht zur „Musik in der Natur“ führen. In einer ebenso einfachen als klaren Untersuchung wird die Natur des Tones weiter dahin bestimmt, daß uns durch den Ton zweierlei vergegenwärtigt wird, die Tonquelle und die Tonbewegung. Aus dem ersten folgt von selbst, daß die Töne der Natur wohl auf bestimmte Gegenstände schließen lassen, von denen sie kommen (Holz, Stein, Metall, Glas 2c.), die in der Musik verwendeten Töne hingegen solche natürliche Gegenstände nicht haben, und die Frage, von welchem Instrumente sie kommen, vollends zurücktreten kann, unbeschadet der Wesenheit der Musik (wenn z. B. alle Töne gleichförmig sind). Aus dem zweiten Moment folgt, daß sie die Bewegung ihrer Quelle wiedergeben. Halten wir nun fest, daß

[1]) St. 522.

Musik erst im Menschen entsteht, daß, soviel er auch durch die Außenwelt angeregt sein mag, diese Anregung erst durch ihn zur Musik werden kann, so wird sich auch hier ergeben, daß die Musik diese Bewegung wiedergeben kann, in die sein Inneres geraten ist. Sie gibt also die Gemütsbewegung — aber auch nur diese, fügen wir hinzu. Hier hat sich Köstlin leider verleiten lassen zu behaupten, daß die Gemütsbewegung „mit der entsprechenden Gemütsstimmung" identisch ist,[1]) z. B. — wie er sagt — die Bewegungen Freude und Beruhigung, mit den Stimmungen Frohmut oder Ruhe. Freude und Beruhigung sind aber nicht Bewegungen, sondern schon Stimmungen; Schnelligkeit und Langsamkeit sind die dem Frohmut und der Ruhe entsprechenden Bewegungen. Sie können aber ebensogut dem Entsetzen als der äußeren Beherrschung der Unruhe entsprechen, sind also weder identisch mit der Stimmung, noch lassen sie bestimmt auf eine solche schließen. Diese Verwechselung ist um so mehr zu bedauern, als sonst die richtige Erkenntnis nahe lag, bei einem Manne, der ohne sich dem Formalismus völlig zu ergeben, doch dessen unbestreitbare Errungenschaften vollgültig anerkannte. Sehr richtig hervorgehoben ist der Satz, daß die Schönheit wohl zu unterscheiden sei von „bildlicher Darstellung eines Inhalts", daß die Musik mit der Gemütsbewegung im Zusammenhange stehe, daß es weder möglich sei, „gegenständlich" zu werden, noch das „theoretische Geistesleben" abzubilden. Wunderbare Prämissen! Da schiebt sich die unglückselige Identifizierung von Gemütsstimmung und Gemütsbewegung dazwischen, und der Schluß kann nicht ausbleiben: „Darstellung von Gemütsstimmungen" ist eine „Hauptaufgabe der Musik",[2]) der Ton ist die „adäquate Gefühlsdarstellung".[3]) Gefühls*anzeichen* ist der Ton, aber nicht dessen Darstellung, Grund und Folge der Musik ist die Gemütsstimmung, aber nicht ihre Aufgabe. Dabei gibt Köstlin wenigstens zu, neben dieser „Hauptaufgabe" müsse „die Musik zu *allererst* nach selbständiger und voller musikalischer Schönheit" streben. Was gilt also mehr: die „Hauptaufgabe" oder das „allererste", und hat somit die Kunst neben der Schönheit noch eine andere Aufgabe? Aus der Gefühls*darstellung* folgt mit

[1]) S. 571.
[2]) S. 576.
[3]) S. 575.

Notwendigkeit auch die mögliche und wünschenswerte Erkennbarkeit des zu Grunde liegenden Gefühls, wobei aber nicht bedacht wird, daß die Musik Gefühle gar nicht darstellen kann, ob sie will oder nicht, weil Gefühle gar nicht darstellbar sind ihrem Inhalte nach, nur der Form nach sind sie es. Aber erst mit der Möglichkeit des ersteren wäre das ganze Gefühl wirklich dargestellt.

Was den Schriften Köstlins einen besonderen Wert für den Musiker verleiht, ist das speziellere Eingehen auf gewisse musikalische Einzelheiten, die zwar dem Musik-Theoretiker manchmal bedenklich erscheinen, aber doch in keiner allgemeinen Ästhetik in dieser Fülle vorkommen. Bei dem Mangel an Ästhetikern, die über Musik schreiben, und Musikern, die etwas von Ästhetik verstehen, ist ein Mann wie Köstlin, der nicht nur für zwei verschiedene Werke, sondern selbst im Sinne zweier verschiedener Schulen schrieb, gewiß eine auffallende Erscheinung und in seiner Art jedenfalls bewunderungswürdig.

Eine ganz eigentümliche Fassung des Schönheitsbegriffes finden wir bei Lotze. Zwar gibt er sich weniger mit Musik speziell ab, aber seine Lehre könnte leicht von Musikern in sehr übler Weise mißdeutet werden. Subjektiv werde der Schönheitsbegriff gefaßt, wenn wir sagen, die Gegenstände erscheinen schön nur durch ihre Einwirkung auf uns, indem sie „erst eben in uns jenes Gefühl der Lust erzeugen, um deswillen wir sie schön nennen".[1]) „Wären wir anders eingerichtet, so würde derselbe Gegenstand häßlich heißen können und würde das dann ebensowenig an sich selber sein, als er im ersten Falle an sich schön war". Es sei daher nötig, nach objektiven Bestimmungen zu suchen. Diese Ansicht steht in seltsamem Kontraste zu den übrigen Ansichten, die Lotze in der Geschichte der Ästhetik niederlegte.[2]) Denn aus dieser würde sich ganz richtig der Gedanke ergeben, mit dem er so erfolgreich gegen eine Bemerkung Schillers polemisiert, daß wir nämlich nur auf Grund von Vor-

---

[1]) Grundzüge der Ästhetik. § 4.

[2]) Es wäre interessant zu wissen, aus welchem Jahre die Vorlesungen stammen, die den „Grundzügen" zu Grunde lagen, ob die hier und in der Geschichte der Ästhetik ausgesprochenen Ansichten nebeneinander bestanden (was ohne Widerspruch nicht möglich ist) oder ob vielleicht Lotze zur Zeit der Abfassung der „Geschichte" seine Ansicht geändert hatte.

bedingungen anders sein könnten, die auch diesen Gegenstand anders gemacht hätten, daß in dem allgemeinen Füreinander der organischen und unorganischen Natur es nicht angeht, in dem einen ohne jede Rücksicht auf den andern gewisse an sich seiende Merkmale zu finden. Als Zimmermann gegen Kants Theorie den Vorwurf der Selbstanbetung erhob, erwiderte Lotze ganz richtig, ebendeshalb, weil der Gegenstand es ist, der in uns gewisse Veränderungen hervorbringt, vindizieren wir gerade ihm eine Beschaffenheit, die wir eben schön nennen, und unser Zustand ist nur das Erkennungszeichen jener Schönheit. Die Frage aber, welches ist also objektiv diese Beschaffenheit, läßt sich objektiv allein gar nicht beantworten, denn sie bildet mit unserem Zustand ein untrennbares Korrelat, die Schönheit ist, wie Schiller so treffend sagt: „Zustand und Gegenstand" zugleich.[1]) Wenn Lotze meint, daß „die eigentümliche Würde der Schönheit verloren gehe, sobald sie nicht als das eigene Leben des Objekts, sondern nur als ein von ihm veranlaßter Gemütszustand gelten solle",[2]) so ist dagegen zu bemerken, daß erstens eben dieser Gemütszustand nicht für sich allein die Schönheit ausmacht, weil er für sich allein gar nicht vorkommt, und zweitens, daß man nicht zuerst sagen darf, die Schönheit müßte diese oder jene Würde haben, um dann erst ihre Wesenheit zu untersuchen, sondern daß dies letztere der Frage vorangehen müsse, ob die Schönheit überhaupt in diesem Sinne würdig sei oder nicht. Mit Recht hat sich Lotze in der praktischen Philosophie dagegen

---

[1]) In der Geschichte der Ästhetik heißt es S. 66: „Es gibt keine Schönheit als solche, außer in dem Gefühl des Geistes, der sie genießt und bewundert; aber der Zusammenhang der Dinge ist so geordnet, daß er dem Geiste die Formen der Bewegung erregen kann, in denen ihm jener Genuß zu teil wird, und der Gegenstand seiner Bewunderung entsteht..... Wer ängstlich danach strebt, eine außer uns seiende Schönheit nachzuweisen, die wir nur als bestehende wahrnehmen, ohne sie durch unser Wahrnehmen zu erzeugen, der huldigt dem gewöhnlichen Vorurteile, nach welchem die eigentliche Welt nur in den Dingen besteht, die nicht Geist sind, der Geist aber nur als eine halb müßige Zugabe hinzukommt." und S. 67: „Tugend und Liebe sinken nicht im Preise, weil sie an sich nicht sind, sondern nur im Augenblicke, da der lebendige Geist sie übt und fühlt." Ich glaube nicht, daß sich die hier und in den „Grundzügen" aufgestellten Ansichten vereinigen ließen.

[2]) § 5.

gewendet, von einem „an sich Guten“ zu sprechen, mit demselben Rechte hätte er sich gegen das „an sich Schöne“ wenden sollen. Das wichtigste an der ganzen Sache ist aber der Vorgang, den Lotze einschlägt, um zu objektiven Bestimmungen der Schönheit zu gelangen. „Genuß nun oder Lust ist nur in dem Beseelten möglich, die höchste objektive Schönheit werden wir daher immer in der beseelten Gestalt finden“ und so werden wir auch jedes Kunstwerk, „von dessen wirklich mechanischer Struktur wir völlig überzeugt sind“, ästhetisch nur dadurch würdigen, „daß wir es als beseelten Organismus betrachten“. Das ist eine ganz eigentümliche Anschauung und es dürfte wohl überflüssig sein, alle Konsequenzen zu ziehen, die ihre Richtigkeit noch deutlicher machen. Vollständig irrig ist es jedoch, wenn man glaubt, damit der Schönheit ein objektives Dasein gegeben zu haben, denn diese objektive Betrachtung beruht ja nur auf einer Fiktion; die Schönheit ist also nicht objektiv wirklich da, sondern nur als solche fingiert, wir fühlen daher auch in dem schönen Eindruck die eigene schöne Lust der Gegenstände nicht mit, wie Lotze behaupten zu müssen glaubt, denn diese ist ja thatsächlich doch nicht vorhanden, es ist nur unsere Fiktion. Für die Musik ist dies deshalb wichtig, weil wir hier regelmäßig erst ein Bewußtsein der Töne von dem Glück, „das in jeder ihrer Beziehungen zu jedem andern liegt“, annehmen müßten, um zu ihrer Schönheit zu gelangen. Nun ist in der Musik das Unglaubliche geschehen, man hat den Tönen Selbsterkenntnis, Willen, Zeugungskraft, Leben nicht nur fingiert, sondern faktisch zugeschrieben, und solchen Ansichten möchten wir jede Anlehnung abgeschnitten wissen.

Auch dasjenige, was in der sehr gelungenen Kritik der Schrift Hanslicks,[1]) über das Wesen des Schönen gesagt ist, stimmt mit den in den Grundzügen aufgestellten Ansichten nicht überein. Und in einem Punkt scheint mir Lotze denn doch etwas zu weit gegangen zu sein. Er führt das Schöne in letzter Linie zurück auf das Ineinandergreifen von Objekt und Subjekt, das harmonische Für-Einander-Bestimmtsein beider. Auch die Welt als Ganzes betrachtet,

---

[1]) Göttinger gelehrte Anzeigen. 1855. 2. Band, 107. und 108. Stück. St. 1049.

zeige, daß „jeder einzelne lebendige Trieb nicht allein und verlassen sich ins Leere ausbreitet, sondern darauf hoffen kann, begleitende Bewegungen zu finden, die ihn heben, verstärken und zum Ziele führen“. Und dieses große Bild verwandle sich von selbst in das der Musik; wir können es kaum denken, „ohne daß wir sogleich inne würden, wie gerade dies die Aufgabe der Tonkunst ist, das tiefe Glück auszudrücken, das in diesem Baue der Welt liegt, und von welchem die Lust jedes einzelnen empirischen Gefühls nur ein besonderer Widerschein ist“. Die ganze Anschauung scheint mir eine Art tiefer durchgeführter Sphärenharmonie zu sein. Beides beruht auf demselben Irrtum. Kein Zweifel, im ganzen der Welt herrscht eine Harmonie, die uns gewöhnlich verleitet einen Zweckbegriff aufzustellen, d. h. ein Ziel, das als vorher festgesetzt angenommen wird, während es in der That nur das den Thatsachen ex post entnommene Folgenbild ist. Ein solches Füreinander muß sich überall in der Natur antreffen lassen, auch alle unsere geistigen Errungenschaften müssen darauf basiert sein. Deshalb kann die spezielle Aufgabe der Musik nicht damit erledigt sein, dieses Glück zum Ausdruck zu bringen. Und dem Weltbau als solchem schon ein tiefes Glück zu vindizieren, ist doch vorläufig nur Hypothese; man muß zum mindesten sagen, daß es erst durch unser Bewußtsein hinzukommt, das Einzelgefühl also nicht Widerschein sondern Ursprünglichkeit ist. Hier aber handelt es sich darum, welche der allgemeinen Harmonien als musikalische Harmonie uns zum Bewußtsein kommt. Die Weltharmonie ist für uns etwas ganz anderes als die musikalische Harmonie. Das ist viel zu oft verwechselt worden, als daß man es nicht nochmals auseinanderhalten müßte. Wer das nicht thut, der sieht dann freilich Musik überall, in der Natur, in den Sternen und, wie es vorgekommen ist, schließlich sogar in der Voltaschen Säule.

Die spezielle Ästhetik der Tonkunst.

Die Musik-Ästhetik ist lange Zeit fast ausschließlich von Hegelschem Einfluß beherrscht gewesen. Wer im Schönen die Idee erkennen will, der wird natürlicher Weise immer nach einer Bestimmtheit des Ausdruckes suchen, und dies ist es, womit sich die Musik-Ästhetiker am meisten beschäftigen. Vollständige spezielle Systeme

gibt es indes nur wenige. Wenn wir etwas über Musik erfahren wollen, sind wir entweder genötigt es in einer allgemeinen Ästhetik zu suchen; hier begegnen wir in der Regel dem Bekenntnis des Autors, daß er selbst wenig musikalisch sei (so Hegel, Vischer, Lotze), seine Theorien daher mit einer gewissen Reserve und einem Appell an die Nachsicht des Kritikers aufstelle; oder wir müssen zu den Vertretern der Musiktheorie gehen, die wieder hinsichtlich ihrer wissenschaftlichen Befähigung eine ähnliche Bemerkung machen, vor systematischen Durchbildungen zurückschrecken, und die wichtigsten Fragen in einer Weise besprechen, als geschehe es nur, um überhaupt zu reden. Dadurch entstehen Theorien, die an ihren Konsequenzen vollständig scheitern. Die Kompositeure empfinden in der Regel gar nicht das Bedürfnis das Wesen ihrer Kunst philosophisch zu ergründen, verlassen sich auf ihre natürliche Begabung, die allerdings, bei den großen Künstlern wenigstens, das Richtige traf. Wo sie aber daran gehen nachzudenken, werden sie merkwürdig unsicher, und es zeigt sich, daß nicht nur die nötige Grundlage, sondern auch oft selbst die allgemeine Bildung fehlt. Unsern großen Dichtern endlich geht es meist so wie den Philosophen, und wo dies nicht der Fall ist, spielen sie nur mit diesem Gebiete in mehr oder weniger guten Epigrammen und kurzen Gedichten. Schiller geht einmal direkt auf den wunden Punkt los, bespricht ihn mit einer für seine Zeit, wo die wichtigsten Phasen der Musikentwickelung noch nicht so offen zu Tage lagen, überraschenden Sicherheit, ohne ihn jedoch weiter auszuführen, oder damit einen nachhaltigen Eindruck hervorzurufen. Auch Herder ist in seiner Kalligone musik-ästhetischen Fragen öfter nahe getreten, immer mit besonderem Hinweis auf Kants Kritik der ästhetischen Urteilskraft, über dessen Transcendentalphilosophie er ganz entsetzt, vielleicht auch auf deren Erfolge ein klein wenig eifersüchtig war. In musikalischen Dingen hat er freilich Kant gegenüber leichtes Spiel, der bekanntlich Musik nicht zu seiner Lieblings-Kunst zählte. Wir werden noch im Laufe der Darstellung darauf zurückkommen, daß Herder in den Einwürfen, die er hier macht, vielfach im Rechte ist. Was wir aus Grillparzers aphoristischen, von Laube gesammelten Aufzeichnungen über Musik und Kunst im allgemeinen entnehmen können, ist äußerst schätzenswert, zumal es neben Grillparzers bekanntem Scharfblick auch seinen musikalischen

Sinn in günstigstem Lichte offenbart. Schade nur, daß er sein Vorhaben, ein Werk über die Grenzen der Musik und Poesie zu schreiben, nicht ausführte, er wäre der berufenste Mann dazu gewesen. Leider wird Grillparzer von der Ästhetik der Tonkunst noch mehr als Schiller ignoriert, wie sie es überhaupt unterlassen hat, die eigene Anschauung durch Zurückweisung der divergierenden fremden zu sichern und dadurch schärfer hervorzuheben, eine Unterlassungssünde, die sie vielleicht von der Musiktheorie geerbt hat, die noch kein einziges streng wissenschaftliches Werk aufzuweisen hat, und über die Form des Schulbuchs nicht hinausgekommen ist.

Einen der ersten schüchternen Versuche machte der Dichter **Christoph Daniel Schubart** mit einer speziellen Ästhetik der Tonkunst.[1]) Dieses Werk ist aber kaum ernst zu nehmen. Nicht nur, daß es den Kernpunkt der Sache gar nicht trifft, statt dessen über Musiker, Musikinstrumente berühmte Sänger und Sängerinnen spricht, bewegt es sich in so eigentümlichen Gedanken und Redensarten, daß es oft geradezu komisch wirkt. Wir finden weder die nötige Schärfe, noch die prinzipielle Überlegung einer festgefaßten Theorie, was Schubart auf einer Seite behauptet, verneint er auf der andern, eine unscheinbare stilistische Wendung, die er nicht zu beachten scheint, gibt der Sache oft einen ganz andern Sinn, und das gerade in den wichtigsten, strittigen Punkten. Überdies erscheint das Werk nicht vollständig durchgeführt, und von seinem Sohn, der sehr viel davon zu halten schien, aus verschiedenen Papieren zusammengesucht und herausgegeben. Schon dieser Umstand schließt eine strenge Würdigung desselben aus, und wir könnten hier vollständig darüber hinausgehen, wenn uns nicht die Erfahrung belehrt hätte, daß keine Theorie so verkehrt ist, daß sie nicht bei Musikern Anklang finden könnte. Gewisse Partien lassen unzweideutig erkennen, daß **Schubart** ein Anhänger des möglichen und wünschenswerten **bestimmten** musikalischen Ausdruckes war. Die Untersuchungen darüber hat er bis zur Karikatur übertrieben. Wie noch jetzt viele Musiker, so suchte er schon damals in jedem Ton gleich die ganze Welt. Wie **Marx** in neuerer Zeit behauptete, daß in den Recitativen von Bachs Matthäus-Passion „schlechthin kein Ton anders, als in reiner und

---

[1]) Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst. V. Band der ges. Schriften. Stuttgart 1839.

voller Wahrhaftigkeit, nach der schärfsten Bedeutung des Tonverhältnisses gesetzt sei“, so vindiziert auch Schubart fast jedem Ton eine bestimmte Bedeutung, eine Übertreibung, die man kaum zu widerlegen braucht. Wenn dem wirklich so wäre, so könnten Mediziner, Juristen und Philosophen ihre Untersuchungen durch ein Orchester zum Besten geben. Darauf pflegt man gewöhnlich zu erwidern, wissenschaftliche Untersuchungen seien für die Musik überhaupt nicht geeignet, sie bestimme nur im großen und ganzen, und lasse manchmal eine verschiedene Deutung zu. Damit stürzt man aber die eigene Theorie um, denn wer einmal sagt, jeder Ton habe eine volle Wahrhaftigkeit, jedes Tonverhältnis eine scharfe Bedeutung, für den gibt es hinterher keine Zweifel. Entweder er bestimmt oder er bestimmt nicht. Denn bedeutet der Ton oder das Verhältnis ein andermal wieder etwas anderes, dann hatte es eben nicht die erste Bedeutung, sie wurde ihm bloß imputiert. Schubart begeht zudem noch den Irrtum, zu sagen: „Jeder Ton ist entweder gefärbt oder ungefärbt. Unschuld und Einfalt drückt man mit ungefärbten Tönen aus. Sanfte melancholische Gefühle mit B-Tönen; wilde und starke Leidenschaften mit Kreuztönen.“ [1]) Nun kann jedes Kind unterscheiden, daß b und # nicht dem Tone innewohnende, besondere Eigenschaften seien, sondern nur eine Folge unserer Bezeichnungsart der Töne. Wir könnten ebensogut, ohne im geringsten die künstlerische Wirkung der Musik zu ändern, unsere Schreibart so einrichten, daß z. B. D-dur ohne Kreuz geschrieben wird (und auf dem Klavier ohne „schwarze Tasten“ gespielt) und dann entsprechend a-dur mit einem Kreuz, e-dur mit zweien, g-dur mit einem b, c-dur mit zwei b rc., und die ganze Theorie Schubarts wäre damit hinfällig. Schon bei ihm findet sich der auch später häufige Irrtum jeder Tonart, nicht einer gewissen Tonfolge in einer Tonart, einen bestimmten Charakter beizulegen. [2]) Das wird schon unmöglich, wenn man nur an unsere verschiedenen Stimmungen denkt, vermöge deren es nicht einmal festgestellt ist, welcher Ton eigentlich a ist, wie viele Schwingungen er haben muß, und daß

---

[1]) Schubart: Ästhetik der Tonkunst, S. 381.

[2]) Was sich auch bei Hegel findet (Ästhetik III. S. 176), trotzdem es dort andern Aussprüchen widerspricht.

es selbst heute, noch mehr aber zu Schubarts Zeiten möglich war, daß jemand als c-dur bezeichnet, was dem andern des-dur ist. Was für Ungereimtheiten da herauskämen, läßt sich entnehmen, wenn wir beispielsweise zwei solcher Charaktere von Tonarten nebeneinander stellen. Die Fixierung der Töne durch Schwingungen hat Schubart nämlich unterlassen. „C-dur ist ganz rein. Sein Charakter heißt: Unschuld, Einfalt, Naivität, Kindesschrei"; dieselbe Tonart kann für den andern des sein und würde dann bedeuten: „ein schielender Ton, ausartend in Leid und Weinen. Lachen kann er nicht, aber lächeln; heucheln kann er nicht, aber wenigstens das Weinen grimassieren. Man kann sonach nur selten Charaktere und Empfindungen in diesen Ton verlegen." Ich möchte wissen, wie Schubart sich diesen Ausdruck bei enharmonischen Verwechselungen zurecht legt. Denn Cis-dur bedeutet bei Schubart wieder etwas ganz anderes, schon nach dem obigen müßte es einmal sanft melancholisch, als entsprechende Kreuztonart dagegen wild und stark sein. Daß es Schubart, dem gewiegten, und seinerzeit hochgeschätzten Musiker geschehen konnte, zu übersehen, daß durch das Transponieren eines Tonstückes sein Charakter nicht geändert wird, ein Umstand, auf den er in seiner Stellung als Hofmusikus täglich hätte aufmerksam gemacht sein können, beweist, wie unsere ganze praktische Ausübung der Musik und ihre philosophisch-wissenschaftliche Seite zu Ende des vorigen und Anfang des jetzigen Jahrhunderts noch in den Kinderschuhen lag. Wenn sie sich nur heutigentags völlig herausgearbeitet hätte! — Das sind zugleich die einzigen ästhetischen Fragen, die Schubart berührt.

Die Musiktheorie scheint sich von dem Glauben an Tonartencharaktere bis heute nicht emanzipieren zu können. Am auffallendsten erscheint dies bei Helmholtz, der in seinem sonst so ausgezeichneten Werke (Lehre von den Tonempfindungen) eine Reihe sehr treffender Thatsachen gegen die Tonartencharaktere vorbringt, aber dann auf eine Art doch wieder dazu kommt, obgleich seine Einwürfe ihm selbst die Hinfälligkeit dieser Ansicht hätte zeigen können. Er sagt:

1) Es sei kein Zweifel, daß verschiedene modulatorische Ausweichungen einen verschiedenen musikalischen Effekt machen, das seien aber nur relative nicht absolute Charaktere.

2) „Wenn ein Instrument mit festen Tönen durchgängig gleich-

mäßig nach der gleichschwebenden Temperatur gestimmt ist, also alle halben Töne durch die ganze Skala hindurch gleiche Größe haben, und auch die Klangfarbe aller Töne dieselbe ist, so ist kein Grund einzusehen, warum Stücke in verschiedenen Tonarten verschiedenen Charakter haben sollen..... Höchstens kann eine stärkere Veränderung in der Höhe der Tonika bewirken, daß sämtliche hohen Töne zu angestrengt, oder sämtliche tiefe zu matt werden,“ [1])

3) erwähnt er die Ähnlichkeit zwischen den Verhältnissen der Tonleiter und denen im Raume. „Es ist ein wesentlicher Charakter des Raumes, daß in jeder Stelle desselben die gleichen Körperformen Platz finden, und die gleichen Bewegungen vor sich gehen können. Alles, was in einem Teile des Raumes vor sich gehen kann, kann auch in jedem andern vor sich gehen, und von uns in derselben Weise wahrgenommen werden. Ebenso ist es in der Tonleiter.“ [2]) Diese Bemerkung ist äußerst wichtig; der Grund dieser Erscheinung ist der, daß dasjenige, was wir als Änderung der Tonhöhe empfinden, außer uns nichts anderes ist als eine Raumveränderung der Luftteilchen, vermöge deren sie sich so gruppieren, daß sie an einer Stelle dichter, an anderer weniger dicht beisammen liegen. Uns kümmert in der Musik freilich mehr die im zeitlichen Nacheinander erfolgende Wahrnehmung dieser räumlichen Änderungen, aber eine räumliche ist doch außer uns vorhanden. Dieser Umstand ist bekanntlich oft übersehen worden. Aber wenn man dies einmal zugibt, so ist schwer begreiflich, wie man mit Helmholtz trotz der Ähnlichkeit aller Veränderungen im Raume und der entsprechenden Empfindung, trotz der Gleichheit der Verhältnisse in allen Tonarten, dennoch von einer Verschiedenheit der Tonartencharaktere sprechen kann. Was Helmholtz aber dafür vorbringt, geht die Charaktere der Tonarten eigentlich gar nichts an. Es sei „auf den Klavieren und bei den Streichinstrumenten entschieden ein verschiedener Charakter der Tonarten vorhanden“, ohne daß er von der absoluten Tonhöhe abhängen würde. „Man kann hier kaum an etwas anderes denken, als daß der Anschlag der kürzeren und schmalen Obertasten des Klaviers eine etwas andere Klangfarbe gibt, als der Anschlag der

[1]) St. 487.
[2]) St. 577.

Untertasten, und je nachdem der kräftigere oder weichere Klang sich auf die verschiedenen Stufen der Tonart verteilt, ein anderer Charakter eintritt."[1]) Nun sind das aber doch Eigentümlichkeiten der Instrumente, die nicht zur Wesenheit der Tonart gehören. Wenn auf dem Klaviere Des-dur verschleierter klingen soll als C, weil das erstere von kleineren Hämmern geschlagen wird, so ist dies doch nicht ein Unterschied in den Charakteren der Tonart, sondern einfach eine verschiedene Art des Anschlags. Und wenn das erstere der Fall wäre, so wäre es doch nur ein relativer Charakter, der nicht der Tonart an sich, sondern nur im Verhältnis zum Klavier, und auch da nur einer bestimmten Bauart desselben zukommt. Einen relativen Charakter aber wollte Helmholtz selbst ausgeschlossen wissen. Noch deutlicher tritt dies bei der Violine hervor. Daß es hier nicht gleichgültig ist, in welcher Applikatur ich spiele, weiß jeder. Die Änderung der Applikatur, die ich vielleicht bei Änderung der Tonart vornehme, gibt dem gespielten Stück einen andern Charakter, und zwar je höher die Applikatur, desto verschleierter, weil angestrengter klingt das Ganze. Dasselbe Kunststück kann ich aber bei ein und demselben Stücke in ein und derselben Tonart machen, ein Beweis, daß dies nicht Eigentümlichkeit der Tonart, sondern der Spielart ist. Helmholtz verdreht die ganze Frage. Nicht darum handelt es sich, ob gewisse Tonarten sich auf gewissen Instrumenten anders spielen lassen, als andere, sondern ob es zur Wesenheit der Tonarten als solcher notwendigerweise gehöre, ob ihnen ohne Rücksicht auf instrumentale Vermittelung ein kausaler Zusammenhang mit gewissen Stimmungen innewohne.

Den ersten bedeutenderen Versuch machte Hand[2]) mit einer speziellen Ästhetik der Tonkunst. Obwohl auch er im wesentlichen den landläufigen Grundirrtum seiner Zeit beibehält, so ist doch überall das Bestreben bemerkbar, an Stelle bloßer überschwenglicher Redensarten eine wissenschaftliche Diktion zu setzen und sich ein wenig in der allgemeinen Ästhetik und den bisherigen Errungenschaften in der Musik umzusehen, ein Verfahren, in dem ihn niemand vor ihm und wenige nach ihm erreicht haben. Daß das

---

[1]) St. 487.

[2]) Ferdinand Hand: „Ästhetik der Tonkunst." 1. Band 1837; 2. Band 1841.

Werk heutzutage in vieler Beziehung antiquiert ist, dazu trägt nicht nur der rasche technische Fortschritt unserer Zeit bei, sondern auch die vielfach veränderten Anschauungen seit der Revolution durch die romantische Schule.

Hand geht aus von der „Musik der Natur" und erweist sich damit als gänzlich befangen in der mittelalterlichen Anschauung. Alles Leben erscheine als Bewegung; diese sei eine doppelte, eine räumliche und zeitliche, sichtbare und hörbare. „So thut sich aber im Sichtbaren und Hörbaren ein im Innern Wohnendes, und weil das sich Entäußernde nicht der Körper selbst, sondern die in ihm wirkende Kraft und ein Unsichtbares, welches wir Geist nennen, ist, ein Geistiges kund. Dieses Geistige wirkt gestaltend, indem es den Raum erfüllt; es wirkt tönend, indem es die Zeit anschaulich werden läßt. Dieses letztere aber macht das Tonleben der Natur aus, wenn auch nicht immer dem menschlichen Ohre vernehmbar, doch eine Offenbarung des innern geistigen Lebens, welches alles Dasein durchdringt und der Geist der Natur selbst ist." [1]) In diesem Satze ist nun ein gewaltiger Sprung von Kraft zu Geist enthalten. Selbst wenn man Materialist genug ist, um den letzteren als nichts anderes denn als Kraft anzusehen, so ist doch Geist eine bestimmte Kraft, nicht jede Kraft überhaupt. In dem also, was uns als Bewegung erscheint, zeigt sich zwar Kraft, aber noch lange nicht immer ein Geistiges. Der Sturz der Lawine, der Fluß des Wassers, das Wachstum der Pflanze sind alles Bewegungen, aber noch lange nichts Geistiges. Von diesem Standpunkte aus konnte Hand das Tonleben der Natur mit dem Geiste der Natur identifizieren, und weil dies Alles mit der überall in der Natur zu Tage tretenden Bewegung zusammenhing, von einer Sphärenmusik der Weltkörper [2]) sprechen wie Pythagoras und das ganze Mittelalter. Das verwickelt ihn aber in unzählige Widersprüche. Hand bezeichnet dieses „geistige Prinzip" als Empfindung und muß daher von Empfindung auch überall dort sprechen, wo wir bloß leblose Natur sehen, so selbst bei Pflanzen. [3]) Es heißt allerdings, Empfindung

[1]) 1. Kap. § 1.
[2]) 1. Kap. § 6.
[3]) 1. Kap. § 2.

ist nur dort, wo Leben gegeben ist; aber da für ihn Leben und Bewegung gleichbedeutend ist, so lebt, empfindet und tönt eigentlich alles. Damit steht nun in vollkommenem Widerspruch, daß Musik nur „eine aus Selbstthätigkeit mittelbar oder unmittelbar hervorgehende Entäußerung sei",[1]) daß der Ton nur die „selbstthätige Entäußerung eines innern Lebens[2]) sei". Dann finden wir in der Pflanze kein Leben (das fängt ja doch erst mit dem Bewußtsein an), und die ganze Bewegung in der Natur kann uns nie als Musik erscheinen. Hier liegt übrigens noch eine Verwechselung vor. Während Hand früher jede Bewegung als Leben und jedes Leben als Tonleben ansieht, will er jetzt auf einmal den Ton nur eine selbstthätige Entäußerung nennen. Der Ton aber braucht keine Selbstthätigkeit, Töne gibt es in der Natur genug, aber gewisse Tonfolgen nicht, und zwar diejenigen nicht, die wir eben Musik nennen. Das gesteht später Hand selbst, wenn er sagt: „Wo nicht die Kraft der Selbstthätigkeit wirksam hervortritt und nicht unmittelbar ein Inneres und Geistiges zur Aussprache gelangt, da sind Laute nur Spiel des von außen bestimmten Zufalls oder einer körperlichen, nicht freien Regung."[3]) Ja er geht noch weiter und behauptet: „die Töne der Naturwesen außer dem Menschen sind also nicht die musikalischen";[4]) das ist wieder zu viel: die Töne des Kuckucks, der Nachtigall sind die musikalischen, aber was sie singen, ist keine Musik. „Die Harmonie der Natur ist nicht die Harmonie der menschlichen Kunst",[5]) Musik ist „ein Produkt des menschlichen Geistes"[6]) und „Alles, was nicht gesungen oder gespielt werden kann", ist „in der Musik eigentlich gar nicht vorhanden".[7]) Alles richtig, aber wie kann man dann von einer „Musik der Natur" sprechen, von einer höheren Sphärenmusik &c., wenn die Musik nur menschlich ist. Das ist ein unlösbarer Widerspruch. Hand ist einer von den wenigen seiner Zeit, die einsehen, daß die Musik in der

---

[1]) 1. Kap. § 3.
[2]) 1. Kap. § 8.
[3]) 1. Kap. § 17.
[4]) 1. Kap. § 18.
[5]) 2. Kap. § 3.
[6]) 1. Kap. § 21.
[7]) 2. Kap. § 41. 5.

Natur kein Vorbild habe und nicht die Vögel die Menschen singen gelehrt haben,[1] sie vielmehr ein „Produkt freier Selbstthätigkeit des Geistes sei". Schade, daß er die Wirkung dieses Satzes durch eine widersprechende Einleitung abschwächt. Es muß jeden verblüffen, wenn er inmitten der Behauptungen für die Menschlichkeit der Kunst einen Paragraphen überschrieben sieht: „die Musik der Natur außer der menschlichen Sphäre", wenn behauptet wird, „die Welt des Unorganischen nennen wir nicht tot",[2]) sondern sie habe ein „schlummerndes Leben", aus dem Töne geweckt werden können.

Gehen wir zum wichtigsten Punkte über, zur eigentlichen Aufgabe der Musik, der Ausdrucksfähigkeit und dem Wesen derselben, so finden wir auch hier, wie in allen übrigen Werken, keine rechte Sicherheit und strikte Formulierung.

Hand nennt Musik eine Äußerung des Gemütslebens, ein innerer Drang der Seele treibe zu dieser Aussprache. „Sie stellt Gefühle, aber nicht objektive Gegenstände der Gefühle dar, und behauptet durchaus ihren subjektiven Charakter."[3]) Zwischen dem Gefühl und dem Gedanken stellt sich nun das Verhältnis so heraus, daß der Gedanke, sobald er „innere Existenz" geworden ist, sobald „er nicht als ein Gegenstand vor der Seele erhellt steht, sondern zum Leben selbst eingegangen ist",[4]) darstellbar wird. Also von dem vermeintlich dargestellten Gefühl aus sollen wir auf den Gedanken schließen können. „Jedes Gefühl und jeder Gemütszustand hat an sich und so auch in der Musik seinen besondern Ton und Rhythmus, wie jeder Begriff sein besonderes Wort".[5]) Wenn dem wirklich so wäre, wenn wirklich jeder Ton eine gleiche Besonderheit hätte wie jedes Wort, dann wäre die Aufgabe des Komponisten wie des Hörers eine sehr einfache. Da Jeder ein Gefühl hat, so brauchte er nur den ihm besonderen Ton zu nehmen und die Musik wäre fertig. Dies müßte sich ebensoleicht finden und lernen lassen wie bei der Sprache. Vor dieser Konsequenz schreckt Hand natürlich zurück und meint, das dargestellte Ge-

---

[1]) 2. Kap. § 2.
[2]) 1. Kap. § 17.
[3]) 2. Kap. § 24.
[4]) 2. Kap. § 25.
[5]) 2. Kap. § 27.

fühl sei zwar in sich bestimmt, aber der Verstand finde ein Unbestimmtes darin, „indem demselben nicht möglich ist, das Besondere den Begriffen unterzuordnen und die Merkmale als logische zu behandeln“.[1]) Diese Trennung ist ganz unmöglich. Was bestimmt denn das Gefühl? doch nur der Begriff. Es ist unmöglich, daß für das Gefühl ganz bestimmt sei, was der Verstand nicht bestimmen könne. Es ist wohl möglich, daß bloß gefühlt wird, wo der Verstand gar nichts sagt und daß die Thätigkeit des Gefühls an Stelle der des Verstandes tritt; in dem Momente aber, wo beide zusammentreffen, würde das Gefühl augenblicklich unsicher werden, wenn man merkt, daß der Verstand nichts sagen kann. Die frühere Bestimmtheit des Gefühls war aber auch nur eine scheinbare. Gerade damit, daß ich sage, ich fühle bloß, ich denke nicht, erkenne ich die bloß subjektive Bedeutung dieses Vorganges an. Was heißt aber bestimmen? Bestimmen heißt objektiv feststellen. Vom bloß subjektiven Standpunkte aus ist alles bestimmt, Unbestimmtheit entsteht erst, wenn ich das Subjektive mit dem Objektiven in Einklang bringen will und nicht kann. Wenn dies aber gelingt, dann ist es objektiv bestimmt, für alle gleich, dann erst könnte man sagen, daß die Besonderheit des Tones der des Wortes gleichkomme. Darum läßt sich von der Musik nicht mit Hand sagen, daß ihr „eine weit größere Bestimmtheit der Darstellung“[2]) zukomme als einer andern Kunst, denn wenn ich bestimmt darstellen will, muß ich objektiv bestimmen. Das aber erkennt Hand selbst an, daß dem Gefühle immerhin „nur eine subjektive Bestimmtheit“[3]) bleibe. Es ist also nicht recht klar, wie Hand einer Darstellung des Gefühls — wie er die Musik nennt — also nur subjektiver Bestimmtheit, ohne weiteres auch eine objektive, die der Darstellung vindizieren konnte. Zugleich aber behauptet er, daß das Bedürfnis unseres Geisteslebens eine objektive Gewißheit zu erreichen strebe und ein Produkt des Geistes nur dann befriedige, „wenn es das ganze Wesen der Seele in Anspruch nimmt“. „Die gesamte geistige Kraft tritt nämlich zugleich in Thätigkeit, wo der Musik übende Mensch das Ge-

[1]) 2. Kap. § 27.
[2]) 2. Kap. § 27.
[3]) 2. Kap. § 34.

biet der Kunst berührt oder nur ihm sich nähert. Da hört und fühlt nicht bloß der Mensch, sondern er denkt auch und schaut Ideen an und schafft Bilder der Phantasie." Ja er phantasiert, aber könnte er das thun, wenn Musik nichts anderes wäre als die objektiv bestimmte Darstellung eines Gefühls, wäre er da nicht an ein Bestimmtes gebunden, ohne weiteres daran anknüpfen zu können? Erreicht doch die Poesie, die ein sehr bestimmtes Material hat, ihre Wirkung auf die Phantasie nur dadurch, daß sie ihre Gedanken umschreibt und nicht direkt auseinandersetzt und die Hilfe noch anderer objektiv weniger bestimmter Faktoren in Anspruch nimmt, wie Rhythmus oder Alliteration, Onomatopoetik rc. Diejenigen, die immer von Bestimmtheit der Musik sprechen, machen der Kunst damit keineswegs ein besonderes Kompliment. Noch unklarer werden die obigen Aussprüche, wenn es heißt: „was im Gefühle lebt und von demselben erfaßt zu musikalischer Darstellung kommt, erhält durch den einstimmenden Anteil des Verstandes oder der Reflexion und der Einbildungskraft selbst die Möglichkeit der Darstellung, Ordnung, Anschaulichkeit und objektive Bedeutung, durch den Anteil der Vernunft die klare Unterordnung unter Ideen",[1]) d. h. also: nur der Anteil der Vernunft, die klare (also wohl auch bestimmte) Unterordnung unter Ideen macht es überhaupt erst möglich, daß etwas vom Gefühl dargestellt wird. Da nun Hand selbst den Anteil der Vernunft als einen nicht bestimmten kennzeichnete und ausdrücklich erwähnte, der Gedanke finde ein nicht Bestimmbares darin vor, so wird es wohl nicht möglich sein, daß dasjenige, dessen Darstellung nur durch diesen Anteil „möglich" wird, ein bestimmt Dargestelltes sei, wie Hand behauptet. Dabei haben wir immer noch die Ansicht von der Darstellbarkeit, der Gefühle durch Musik unangetastet gelassen. Hierin zeigt sich nun allerdings bei Hand nicht vollständige Konsequenz. Um von Darstellung des Gefühls reden zu können, mußte er sagen, jedes Gefühl hat einen besondern Ton und Rhythmus. Die Konsequenzen dieses Satzes scheinen ihn besonnener gemacht zu haben, und so sagt er denn später: „Wir können nämlich nicht nachweisen, was in einem Musikstück ein jeder einzelne Ton, gleich dem Worte in der

[1]) 2. Kap. § 35.

Sprache, besage, oder welches Gefühl durch die besondere Harmonie bezeichnet werde, sondern in dem Gefühlszustande, welcher in sich selbst nicht unbestimmt ist, ergeht sich die Phantasie und schafft und verbindet melodische und harmonische Tonbilder, die allerdings jenem Zustande selbst entsprechen, aber auch als Darstellung an sich schon gültig sind." [1]) Aber diese Bezeichnung müßte möglich sein, wenn wirklich jedes Gefühl seinen besondern Ton hätte, wenn von Darstellung des Gefühls die Rede sein könnte. Das aber wäre nicht Darstellung des Gefühls, was nur als Konsequenz des innern Zustandes diesem entspricht und schon an sich gültig ist. Erst das wäre Darstellung des Gefühls, was von der objektiv bestimmten Erkennbarkeit gar nicht zu trennen ist; so wie etwa die Worte unsere Gedanken darstellen und deshalb eben nur in Bezug auf diese nicht schon an sich etwas sind. Hand widerlegt sich selbst durch diese nachträgliche Ausweichung. Dies auch an einer andern Stelle: „Wie der Gedanke sich in Vorstellungen und Worten ausbildet und diese den Inhalt desselben ausprägen, so daß wir von Gedankenbildern oder Gedankenformen sprechen, so werden das Gefühl und seine Töne zu einem Bilde und zur Erscheinung, und wir bezeichnen die Verbindung der Töne in Hinsicht ihrer Folge und ihres Beisammenseins als Tonbilder." [2]) Seiner Ansicht konsequent hätte er Gefühlsbilder sagen sollen. Denn wenn die Gefühle in der Musik dargestellt werden, so mußte auch dasjenige, was eine Tonfolge zu einem geistigen Bilde macht, eben das Gefühl sein, und deshalb muß das, was Bild ist, Gefühlsbild sein, nicht Tonbild für sich, das unmöglich wäre, wie etwa bloße Wortbilder unmöglich sind ohne Beziehung zu den Gedanken. Noch deutlicher wird diese eigene Widerlegung oder vielmehr die Unsicherheit in der Formulierung bei der Definition der Melodie. „Töne also, oder eine Tonreihe, in welcher sich das Gefühl anschaulich, das ist in bestimmten Formen klar und rein ausprägt, nennen wir Melodie." [3]) Hier ist unversehens und unbeachtet der ganz richtige Gedanke ausgesprochen, daß die Tonreihe nur die Form des Gefühls

---

[1]) 2. Kap. § 54.
[2]) 2. Kap. § 37.
[3]) I. 1. B. 2. Kap. § 39.

wiedergibt, also nicht das Gefühl selbst darstellt. Hand scheint aber die Form des Gefühls (das Rhythmische, Dynamische ꝛc. ꝛc.) für das Gefühl selbst zu halten, wenigstens macht er eine ähnliche Verwechselung an anderer Stelle, wo er sagt: „die Form meines innern Daseins ist mein Dasein selbst.“ Die Form ist doch nur immer die Form, nicht auch das Wesen. Also gibt die Musik nichts anderes als die Form, in die unser Geistesleben gekommen ist. Mit dieser ebenerwähnten Definition steht die zweite nicht im Einklang, welche besagt: „Melodie ist also die successive Verbindung von Tönen in einer ästhetischen, das ist anschaulichen Form.“ Hier ist abermals die Beziehung zum Gefühl weggelassen, was allerdings ganz richtig, aber für Hand nicht konsequent ist. Das bloß tonliche Bild könnte zum Zustandekommen der Melodie nicht genügen, wenn jedes Gefühl seinen besonderen Ton hätte und die Aufgabe der Musik in der Darstellung desselben bestände.

Auch bei der Frage, was ist das Musikalisch-Schöne, zeigt Hands Ästhetik nicht die nötige Klarheit. Es ist gewiß nichts als eine bloße Tautologie, wenn Hand an einer Stelle sagt: der Gegenstand heißt schön, „welcher der Idee der Schönheit entspricht oder sie realisiert“.[1]) Bei dieser Bestimmung bleibt es jedoch nicht und es heißt später: „schön ist das im Anschaulichen sich durch freie Form Darstellende, nicht durch Begriffe, sondern durchs Gefühl unmittelbar zu erfassende Geistige oder Ideelle“. Hand selbst charakterisiert diese Auffassung sehr gut mit den Worten: „In diese Form kann alles das treten, was geistige Elemente in sich trägt“, ohne jedoch zu merken, daß sie ebendeshalb falsch, zu weit ist. Auch das Häßliche trägt geistige Elemente in sich. Ganz hegelisch klingt es, wenn der Verfasser sagt: „wandelt sich das Wahre und Gute in eine anschaubare Erscheinung um, die um ihrer selbst willen existiert und befriedigt, so ist auch dieses uns als ein Schönes gegeben“. Hier gilt das schon bei Hegel erwähnte. Auffallen muß hier abermals, daß das Schöne um seiner selbst willen existiert; wie das zu vereinbaren ist, mit der Aufgabe Gefühle darzustellen, und mit dem Ausdruck unseres Gemüts, das ist schwer begreiflich. In der Wahl zwischen Schönheit an sich und durch die Bedeutung

---

[1]) I. 2. B. 1. Kap. § 2.

schwankt Hand in einemfort. „Die Musik ist Darstellung der Empfindung und im geistigen Menschen des Gefühls. In ihr bilden die Töne das, was gefällt." [1]) Die Bemerkung, daß Musik nur im geistigen Menschen Darstellung des Gefühls sei, läßt darauf schließen, daß es auch eine außerhalb des geistigen Menschen gibt, was abermals den schon oben angedeuteten Widerspruch ergibt, daß die Musik eine rein menschliche Erfindung und zugleich auch außerhalb der menschlichen Sphäre sei. Zugleich ist hier die Ansicht ausgesprochen, daß die Töne eine ureigene, von aller Bedeutung unabhängige Schönheit haben. Ganz anders in dem bald folgenden Satze: „In die Töne tritt die Schönheit ein, wenn sie zur Musik werden, sei es auch in der einfachsten Melodie, das heißt, wenn sie ein inneres Seelenleben aussprechen." Mit diesen zwei Sätzen ist in der Formulierung des Schönheitsbegriffes eine arge Verwirrung angerichtet. Denn jetzt heißt es nicht mehr, daß das, was gefällt, die Töne selbst sind, sondern daß die Schönheit erst von außen in sie hineintritt, und zwar durch die Aussprache des inneren Seelenlebens. Ferner ist damit, daß mit demjenigen, was eine Tonfolge zur Musik macht, auch die Schönheit eintrete, gesagt, daß es gar keine andere als schöne Musik geben könne, was doch wohl Hand nicht hat behaupten wollen. Und wenn er sagt, daß erst geistige Belebung den Ton schön mache, so darf er doch nicht sagen, daß das, was in der Musik gefällt, die Töne sind, sondern dies wäre eben erst die geistige Belebung. Im weiteren Verlaufe unterscheidet Hand eine dreifache „Wesenheit" des Schönen, eine formale, charakteristische und ideale. Die Durchführung dieses Unterschiedes ist nicht recht klar, denn es heißt: „Wenn wir diese Elemente für die Unterscheidung der genannten Arten der Schönheit in der Abstraktion trennen, so besteht dennoch das schöne Kunstwerk nur in der Vereinigung aller dieser Elemente, und keines derselben darf ganz ausgeschlossen sein." [2]) Wenn man schon das Formelle, Charakteristische u. s. w. als Elemente der Schönheit auffaßt, so ist doch jedes einzelne dieser Elemente nicht schon Schönheit selbst und zugleich

[1]) I. 2. B. 1. Kap. § 3.

[2]) I. 2. B. 2. Kap. § 4.

nicht selbst, sondern erst mit den beiden andern. Wie kann man von formeller Schönheit reden, wenn das Formelle nur ein Element ist, das ohne Charakteristik und Idealität keine Schönheit ausmacht? Dieser Widerspruch zieht sich durch das ganze Werk, es ist eine müßige Einteilung, die gar nichts sagt und wohl nur mit dem Zuge einer gewissen Zeit zusammenhängt, jede Untersuchung, die wissenschaftlich erscheinen will, mit erstens, zweitens, drittens beginnen zu lassen. Es versteht sich von selbst, daß jede Erscheinung, also auch die schöne, Form und Inhalt haben müsse, die Hinzufügung der Charakteristik für die Schönheit ist jedoch abermals eine Verwechselung, da das Charakteristische ein von der Schönheit verschiedenes ist. Wie wenig die bisher ausgesprochenen Gedanken im Ganzen des Werkes durchgearbeitet sind und die verschiedenen im Laufe der Darstellung gemachten Bemerkungen über das Schöne zusammenpassen, davon möchte ich noch einige Proben geben. Es wird später behauptet: „das musikalische Werk wird zum Kunstwerk durch Schönheit".[1]) Früher wurde eine Tonfolge durch Schönheit zur Musik, jetzt wird die Musik durch Schönheit zum Kunstwerk. Gibt es also auch eine Musik, die kein Kunstwerk ist, trotzdem daß zur Musik eo ipso Schönheit gehört? Was Hand hier gemeint hat, ist nicht recht ersichtlich. Noch weniger vereinbar sind die Sätze, die Schönheit werde verliehen durch das innere Seelenleben und: „die Schönheit beruht nicht in dem verarbeiteten Stoffe, sondern in der demselben gegebenen Form".[2]) Allerdings ist die Form der Musik der Form unseres Seelenlebens nachgebildet, aber wenn die Schönheit durch die Beseelung verliehen wird, so wird sie eben verliehen durch Inhalt und Form (des Seelenlebens), beruht sie aber in der musikalischen Form, dann ist sie bloß formell, im ersteren Falle Schönheit durch die Bedeutung, im letzteren an sich. Noch größer wird der Widerspruch, wenn Hand später sagt, es sei ein Irrtum, zu behaupten, „es beruhe beim Schönen alles in der Form". „Der Grund eines solchen Irrtums liegt in der Verkennung des Wesens der Schönheit, in welcher das Charakteristische keineswegs ein Anhängsel ausmacht." Und: „die Charaktere lassen sich im Drama

---

[1]) II. 3. B. 2. Kap. § 2.
[2]) II. 3. B. 2. Kap. § 2.

nicht von den Handlungen, die Bedeutsamkeit und der Ausdruck nicht in der Musik von den Tonformen trennen; in und mit ihnen sind sie schön". Und doch behauptete Hand selbst früher, melodische Tonbilder sind als Darstellung an sich schon gültig; melodisch aber nannte er die Aussprache des Seelenlebens, und diese Beseelung die Schönheit, also auch die Melodie Schönheit, also ist die Schönheit an sich gültig, nicht in und mit der Bedeutung. Auffallend ist, daß sich diese Widersprüche ganz besonders dann ergeben, wenn man die Ansichten des ersten Bandes mit denen des vier Jahre später erschienenen zweiten Bandes vergleicht. Hat der Verfasser inzwischen seine Ansicht geändert oder vielleicht vergessen?

Schließlich können wir der Ansicht Hands nicht beistimmen, wenn er sagt: „das Interesse am Schönen fällt mit dem religiösen Interesse in Eins; auch die Kirchenmusik gefällt als schöne, aber in einer idealen Beziehung, die das Schöne zum Erhabenen werden läßt". [1]) Wäre dies der Fall, so dürfte selbst Hand den Unterschied von kirchlicher und weltlicher Musik nicht als ebenbürtige Gegensätze anführen und müßte die sogenannte weltliche Musik überhaupt verbannen, weil das Interesse am Schönen eben nur durch die kirchliche Musik befriedigt werden könnte. Und wenn er behauptet, daß die kirchliche Musik „in langsamer Bewegung einherschreitend die Stärke der Harmonie wirken läßt, durch Verwebung der Töne in Kontrapunkt und Fuge den Verstand beschäftigt und im gleichartigen oder sogar zurückgedrängten Rhythmus den Wechsel individueller Gefühle aufhebt" [2]) — so hätte er doch selbst merken können, daß diese Forderung derjenigen zuwiderläuft, welche er für das Schöne aufgestellt hatte, denn dort hieß es, das Schöne dürfe nicht durch Begriffe erfaßt werden, nicht den Verstand beschäftigen.

Auch Hand hat sich zu einer Charakteristik der Tonarten verleiten lassen. Dabei läßt er aber wie Alle, die Charakteristiken Anderer nur als „Spiele des Witzes" gelten. Dies zeigt, daß in dieser Frage keine objektive Gewißheit herrscht, jeder verachtet die subjektive Auffassung des andern. Welchen Wert hat sie dann?

Mit Recht bemerkt Heinrich Köstlin (Tonkunst S. 338):

---

[1]) II. 4. B. 3. Kap. § 7.

[2]) Ebenda.

„Wäre es so, wie in Musikerkreisen häufig angenommen wird, daß z. B. den verschiedenen Tonarten ein bestimmter Stimmungscharakter innewohnte, daß z. B. Des-dur freudige Gehobenheit und Glanz, G-moll sanfte Wehmut ausdrückte u. s. f., so hätte es der Komponist leicht mit der Wahl der Tonart", wohl auch leicht mit der sicheren Erzielung einer Wirkung. „Der ästhetische Eindruck eines Tonbildes ist aber keineswegs durch die Elemente, welche das Tonbild zusammensetzen, allein bestimmt, sondern vor allem ..... durch jenen Gedanken, der aus dem schöpferischen Genius entsprungen ist."

Wir sehen, daß der Mangel des Handschen Werkes besonders in der widersprechenden Formulierung des Schönheitsbegriffes liegt und dasselbe vielleicht ebendeshalb nicht geeignet war, der herrschenden Ansicht seiner Zeit wirksam entgegenzutreten. Diese war allerdings nicht danach angethan, in die ästhetische Betrachtung über Musik einige Klarheit zu bringen.

Sie lag noch immer in dem Irrtum, wie er schon Schubart zu Grunde lag und in den überschwenglichsten Formen zu allerlei Verwechselungen und Übertreibungen Anlaß gab. Man knüpfte an bestimmte Töne oder Tonfolgen bestimmte Wirkungen, suchte diese auf, um mit der Musik einen großen, ganz bestimmten Einfluß auf den Menschen ausüben zu können. Bekannt sind die schon aus dem Altertum herrührenden Beispiele von dem moralischen Einfluß der Musik, bei denen jedoch die Übertreibung eine große Rolle spielt, die wir daher mit ebensoviel Reserve aufnehmen müssen, als etwa eine wissenschaftliche Theorie über Musik aus jener Zeit. Es wird mehr geredet als gedacht. Der Einfluß der Künste auf die Sitten steht außer allem Zweifel, aber er ist weder Aufgabe der Kunst, noch wohnt er gerade der Musik in so hohem Maße inne, daß man mit ihr im Handumdrehen aus einem guten Menschen einen schlechten machen könnte, wie es in jenen Beispielen vorkommt.

Wenn alle diese Geschichten vom Musiker Thimotheus und Alexander dem Großen, den er mit einer phrygischen Weise in Wut bringen, mit einer lydischen wieder besänftigen konnte (ob wohl daran einzig die Musik schuld war?), von Terpander, der in Lacedämon einen Aufstand mit seinem Gesang zur Zither dämpfte, von dem unbekannten Flötenspieler, der von einem ebenso unbekannten Volke wegen seiner Kunst zum Könige erhoben wurde („so

etwas kommt bei uns nicht vor"), von Erich dem Guten von Dänemark, den Hofleuten Heinrich III. von Frankreich, die durch Musik zu Mördern, oder wenigstens Totschlägern wurden — wahr wären, so hätte man die Musik längst von Staats wegen verbieten müssen, und mit Recht. Solche und ähnliche Geschichten gibt es in andern Künsten auch, besonders in der Poesie und Malerei. So soll selbst bei Schiller Fiesco durch den Anblick eines Bildes, das Verinna bringen läßt, für die edle Sache gewonnen werden. Aber trotzdem läßt man diese Vorkommnisse nur als Anekdoten oder poetische Lizenzen gelten, die Wissenschaft hat damit noch keine Theorie gewinnen können. Nur die Musiker reproduzieren sie allen Ernstes und basieren die Ästhetik darauf. Eine der grellsten Konsequenzen davon ist der Versuch, Musik zu medizinischen Zwecken zu verwenden, diese Narrheiten als Thatsachen hinzunehmen und sie dann in der Ästhetik zu verwerten. Hier wird vor allem verwechselt: die rein mechanische Wirkung mit der ästhetischen. Noch in Schillings Lexikon wird die „Bedeutung" gewisser Töne durch allerlei „beglaubigte" Erzählungen zu erhärten versucht. Es wird uns gesagt, daß Mauern bei gewissen Tönen zu zittern anfingen und einzustürzen drohten, daß in einer Porzellanfabrik bei gewissen Tönen sämtliche Teller derart zu zittern begannen, daß man zu spielen aufhören mußte, um nur die Fabrikate zu schonen, die sich bei andern Tönen gar nicht rührten. Das ist alles möglich, ist aber eine rein mechanische Wirkung, die auf Mitschwingung der Teilchen beruht und die Ästhetik gar nichts angeht. Die erwähnten Teller hätten wahrscheinlich durch Anschlag denselben Ton von sich gegeben, bei dem sie so stark erzitterten, sie waren mit einem Worte auf diesen Ton absichtlich oder unabsichtlich gestimmt. Eine besondere Wirkung der Töne können wir daraus für die Ästhetik nicht ableiten. Ebensogut könnte etwa der Ton f aus einem Instrumente, z. B. einem Nebelhorn, das durch Dampf zum Tönen gebracht wird, mit solcher Gewalt herausgestoßen werden, daß ein zunächststehender Mensch umfällt. Man wird deshalb nicht die Bedeutung des Tones f dahin angeben und bestimmen dürfen, daß er Menschen umwirft. Gerade so beschaffen war aber das Beginnen in der bekannten historia morborum gewisse wunderthätige Töne mit ihrer Wirkung zu verzeichnen. Andere Berichte wieder sind offenbar nichts anderes als

poetische Umschreibungen einer an sich ganz einfachen Thatsache. Dahin gehören namentlich die Erzählungen aus dem Altertum; dieselben wörtlich zu nehmen und als solche für die Wissenschaft zu verwerten, ist ein ganz unqualifizierbares Beginnen.

Im wesentlichen den herrschenden Anschauungen seiner Zeit folgend hat auch Schilling[1]) die Ästhetik der Tonkunst behandelt. Sein Schönheitsbegriff setzt sich aus den verschiedensten Elementen zusammen: von Hegel-Schelling hat er das Erscheinen der Idee in sinnlicher Form, von Plato das „selige Erinnern", das Andenken an ein früher geschautes Heiliges, an die himmlische Güte und Liebe in dem wir den uns innewohnenden Sinn für das Schöne begründet finden müssen. Von diesem theologisch-Schellingschen Standpunkt ist denn auch seine Ästhetik vollkommen beherrscht. „Die höchste Schönheit ist in Gott, und ihr lichtestes Abbild auf Erden ist der Mensch".[2]) Die Kunst wird so einerseits als dem Menschen angehörend betrachtet, anderseits immer wieder in den Himmel hinaufgezogen. Keine Kunst aber soll „so innig zugleich auch mit des Menschen eigentlichstem Wesen verwebt, so offenbar aus ihm selbst hervorgegangen und wieder darauf gerichtet"[3]) sein als die Musik. Das ist richtig; wie sich aber damit der Glaube an die pythagoräische Sphärenmusik verträgt, ist unbegreiflich; Musik ist ja nach den obigen Bemerkungen Schillings selbst nur das, was der Mensch als solche auffaßt und genießt, nicht das was irgendwelche andere hypothetische Wesen in ihrer höheren Vollkommenheit zu „schauen" in der Lage wären. Er nennt die Musik die menschliche Kunst, die „Manifestation der Weltordnung". Der Mensch also manifestiert die Weltordnung. Allerdings thut er das in dem Sinne, als sich in seinem gesammten Thun die allgemeinen Weltgesetze müssen nachweisen lassen, aber das ist eben überall der Fall und kein besonderes Kennzeichen der Musik. In einem anderen Sinne aber ist sie diese Manifestation durchaus nicht, kann sie nicht sein. Die Kunst ist menschlich; doch wird auch der Mensch selbst „das höchste Kunstwerk" genannt, während er doch überhaupt keines ist, sondern ein Naturprodukt.

---

[1]) Dr. Gustav Schilling: „Versuch einer Philosophie des Schönen in der Musik, oder Ästhetik der Tonkunst." Mainz. B. Schott. 1838.

[2]) § 13.

[3]) § 74. 75

Wenn man aber wie Schilling sagt, er kommt von Gott und geht zu Gott, dann ist er doch kein Kunstwerk, denn die Kunst ist menschlich. So kommen die himmlische und die irdische Sphäre immer miteinander in Konflikt, was sich besonders bei der Definition des Schönen ergibt: „Schön ist, was den Verstand und die Einbildungskraft auf eine so leichte und regelmäßige Weise beschäftigt, daß dadurch unser Lebensgefühl erhöht wird". [1]) Damit kommt zu Hegel, Schelling und Plato auch noch Kant und es bleibt überdies unbegreiflich, wie das Schöne, dessen höchste Vollendung nach Schilling in Gott ist, das uns „wie das letzte Grundwesen aller Dinge, in ihren innersten Tiefen nimmer völlig klar werden kann", [2]) doch auch unseren Verstand auf eine so „leichte und regelmäßige Weise beschäftigt"? Und wenn Schilling schließlich behauptet, daß wohl schwerlich jemand etwas gegen seine Hypothesen einwenden könnte, so muß man das allerdings bis zu einem gewissen Grade zugestehen; nicht aber, weil er sie so glänzend gerechtfertigt und bewiesen, sondern weil er sie durch die Berufung auf Gott rechtzeitig der irdischen Begreiflichkeit und Diskussion entzogen und selbst als in letzter Linie unergründlich hingestellt hat. Für Ungläubige ist sie dadurch nicht näher gebracht, für Gläubige aber nur in der schon bekannten Weise wieder aufgewärmt worden, die ihnen in jedem Wissenszweige selbstverständlich und keines weiteren Beweises bedürftig oder fähig erscheinen muß.

Die Anwendung dieser allgemeinen Prinzipien auf die Musik enthält nichts, was unser besonderes Interesse erregen, oder von der herrschenden Anschauung abweichen würde. Natürlich ist auch für Schilling Musik Darstellung des Gefühls, Schilderung der Empfindung „Sprache des Herzens, der Empfindung, die, obgleich wortlos und dunkel an sich", dennoch hoher Bestimmtheit fähig sei. Natürlich — möchten wir fast sagen — schwankt auch Schilling beständig zwischen Bestimmtheit und Unbestimmtheit des musikalischen Ausdruckes. Es heißt einmal, Musik drücke nur „unerklärliche Empfindungen und Ahnungen" [3]) aus, ein andermal wird wieder von Be-

[1]) § 12.
[2]) § 13.
[3]) § 72.

stimmtheit des Ausdruckes gesprochen.[1]) Der bezeichnendste Ausdruck ist wohl der, daß Musik eine „stumm beredte Sprache“[2]) genannt wird. Solche Ausdrücke gehören zu den Lieblingsbezeichnungen unserer Musiker, aus solcher Zusammenstellung ganz unvereinbarer Gegensätze kann sich jeder das Seine heraussuchen, aber das System wird dadurch schwerlich klarer, ebensowenig wie durch die Herübernahme der Schönheit aus einer andern Welt, derzufolge Kompositeure wie Mozart und Beethoven nicht anders als „Hellseher“ genannt werden, und die ganze Begeisterung für die Musik und die Wirkung durch dieselbe in Hellseherei aufgelöst wird. Zudem ist Schilling der Ansicht, daß die Musik — und dies ist ausdrücklich nicht etwa bloß hyperbolischer Ausdruck — „heller organisierten“ Menschen „wunderbar schöne Gestalten in strahlender Klarheit vor das geistige Auge ruft“.[3]) Die Bereicherung echter Wissenschaftlichkeit wird man heute kaum in solchen Äußerungen finden.

Ein weiterer Versuch liegt vor in der Ästhetik der Tonkunst von Carl Csillagh.[4]) Von dem Werke ist nur der erste Teil erschienen, der Akustik und Harmonielehre enthält. Es wäre daher für uns völlig überflüssig denselben einer Besprechung zu unterziehen, wenn nicht hier einige Grundsätze aufgestellt wären, die deutlich zeigen, auf welche Art Musiker über ihre Kunst zu denken pflegen. Nach dem vorliegenden Plane über den zweiten und dritten Teil ist übrigens sicher zu entnehmen, daß der Verfasser eigentlich gar nicht wußte, was Ästhetik ist, und auch bei Herausgabe der beiden letzten Teile zur eigentlichen Ästhetik gar nicht gekommen wäre.

Zu Anfang des Werkes finden wir das Motto: „Das Wahr-

---

[1]) § 125.

[2]) § 84.

[3]) § 15.

[4]) Der Titel des Werkes ist zu charakteristisch, als daß er nicht vollständig wiedergegeben werden sollte: „Ästhetik der Tonkunst in Verbindung mit „einer ausführlichen Grammatik und Poetik der Musiksprache aus kosmischen, „akustischen, ferner aus empirisch-psychologischen Grundsätzen entwickelt und in „logischer Ordnung zusammengestellt von Carl Csillagh. 1. T. (Über die „Gediegenheit dieses Werkes liegen Zeugnisse des Herrn K. K. ersten Hoforga„nisten und Professor der Harmonielehre und des Kontrapunktes am Wiener „Konservatorium Simon Sechter, ferner des Herrn K. K. Kustos an der „K. K. Hofbibliothek Anton Schmid bei). Preßburg 1854.“

nehmen des Übereinstimmens der Dinge mit den Urgesetzen des Weltalls ist und erregt das Schönheitsgefühl." Der Satz kritisiert sich selbst. Von den nun ausgesprochenen Gedanken interessiert uns nur einer, nämlich der: „daß die größte Analogie zwischen dem regelrechten Bau der Akkorde und jenem der Voltaschen Säule und ihren Verkettungen obwalte".[1]) Dieser Gedanke durchzieht das ganze Werk. Weil die Dissonanz nach Auflösung strebe, wird eine „bewegende Kraft (vis matrix)" zwischen Konsonanz und Dissonanz angenommen, die sich verschärfe, je höher wir im Terzenbau eines Akkordes kommen. Bei der Voltaschen Säule wachse nun auch die Attraktionskraft zwischen zwei Schichten im geraden Verhältnis zu ihrer Entfernung, daher die Ähnlichkeit der Harmonie mit der Voltaschen Säule. Um die „Zauberformel" voll zu machen, wird damit in Verbindung gebracht der Hegelsche Dreischlag, indem die Thesis, d. i. Grundton und Terz als Nordpol, die Antithesis, d. i. Quint, Septime und Non („Quasi-Quadrat der Quint") als Südpol bezeichnet wird. Der Leser wird nun fragen, wo ist denn die Synthesis und deren physikalisches Analogon? Diese ist wieder die Tonica, die Analogie mit der Physik unterbleibt, es würde aber daraus folgen, daß die Vereinigung von Nordpol und Südpol wieder der Nordpol sei, und daß Thesis und Synthesis dasselbe ist. Es ist übrigens bezeichnend, daß die Harmlosigkeit des Verfassers bei allen Beispielen für den Hegelschen Dreischlag, die Synthesis nie herausbekommt, es fehlt ihm noch die Durchtriebenheit der Konstruktion die den Hegelianern eigen ist. Diese Betrachtungen bewegen Csillagh nun die Quinten-Parallelen auf elektromagnetischem Wege zu erklären. Er behauptet nämlich, daß „gleichzeitige Quinten-, Septen- und Nonen-Verdoppelungen nie einen parallelen Gang beim Fortschritt einschlagen können, sondern einen ko- oder divergierenden in die Auflösungen auf dem Nachbar-Fundament", weil sie demselben Pole angehören, und gleichnamige Pole stoßen sich ab, ungleichnamige ziehen sich an. So oberflächlich ist die Frage noch nie behandelt worden; man sieht doch gleich, daß Tonica und Terz auch demselben Pole angehören, ohne daß ihre Folgen verboten wären.[2])

---

[1]) St. 103.

[2]) Das Verbot der Quintenparallelen beruht unserer Ansicht nach darauf, daß durch dieselben 2 Tonarten unvermittelt nebeneinander gestellt werden,

Im übrigen ist der Verfasser bemüht zu zeigen, daß sich im Reiche der Töne alles das finde, was im Weltreich zu finden sei, daß durch Musik Elektrizität entbunden werde, zu der das mensch-

während doch das Wesen der musikalischen Entwickelung in der Verbindung und Hinüberleitung der einzelnen Tonarten besteht. Denn dadurch erst erhalten wir ein geistiges Bild, an das wir anknüpfen können. Es ist daher dem Wesen der Harmonie widersprechend, wenn sie diese Aufgabe nicht durchführt. Will ein Komponist in der Melodie absichtlich Quintenfolgen anbringen, so ist es seine Sache die Schönheit oder Unschönheit dieser Absicht zu verantworten. Gewiß ist aber, daß dies nur ausnahmsweise und zur Erzielung einer ganz bestimmten Wirkung — vielleicht gerade der des Abstoßenden — erfolgen kann, denn eine konstante Durchführung derselben würde die einheitliche Entstehung eines geistigen Bildes ausschließen, und alle Harmonie unmöglich machen. Es ist dies nicht eine bloß erfundene Regel und Gewohnheit, sondern in der Natur des menschlichen Geistes begründet, daß eine Entwickelung der Quintenfolgen nicht Platz greifen kann, denn sie würden die Entstehung von Tonformen verhindern, an die der Geist anknüpfen kann. Paul hat daher vollkommen recht, wenn er die lange Zeit angestaunte Quinten- und Quarten-Musik Hucbalds darauf zurückführt, daß es sich hier nicht um Gleichzeitigkeit, sondern um transponierte Wiederholung handelte. Eine Quinten-Musik wäre immer unmöglich gewesen. Es ist daher nicht richtig, wenn Helmholtz im Gegensatz zu Hauptmann behauptet, „daß die Quintenfolgen eben nur den Gesetzen der künstlerischen Komposition widersprechen, und nicht dem natürlichen Ohre übelklingend sind.“[1] Die künstlerischen Gesetze müssen denn doch auf natürlichen Fähigkeiten und Thatsachen beruhen, wenn sie auch von hieraus weiter bauen und erfinden. Eine widernatürliche Kunst kann es nicht geben. Die Natur gibt Tongesetze ohne Rücksicht auf einen sie erfassenden Menschen, das System aber rechnet mit diesem (z. B. der Mangelhaftigkeit unseres Ohres), und ändert auf Grund dieser abermals natürlichen, aber erweiterten und kombinierten Unterlage manches was mit dem ersten Naturgesetz für sich allein nicht entstehen würde (z. B. enharmonische Verwechselungen). Das ist der Wirkungskreis dessen, was man künstliches Tonsystem nennt. Helmholtz sucht seine Behauptung durch das Faktum zu erhärten, „daß eben alle Töne unserer Stimme und der meisten Instrumente von Duodecimen begleitet sind, auf welcher Begleitung der ganze Bau unseres Tonsystems beruht. Sobald also die Quinten als mechanisch dem Klange zugehörige Bestandteile erscheinen, haben sie ihre volle Berechtigung.“ Wenn darauf die Berechtigung beruhen würde, so müßte auch eine Melodie in Sekunden erlaubt sein, weil sie in der zweithöheren Oktave bei manchen Instrumenten mitklingen. Es ist ganz unstatthaft, die Thatsache der Obertöne in die vorliegende Frage hineinzuziehen, denn es ist etwas ganz anderes, ob mitklingende Töne von uns nur als eine dem Hauptton anhaftende Klangfarbe empfunden,

[1] a. a. O. S. 557.

liche Ohr der einzig „brauchbare Kondensator“ sei, daß Thesis, Antithesis und Synthesis nicht nur das Gesetz des Kosmos, sondern auch die „Uridee der Schönheit“ sei; und Dur und Moll, die er zuerst mit Mann und Weib vergleicht, sind ihm später „Bruder und Schwester“, jedenfalls eine heikle Identifizierung.

Diese Lehre weiter zu verfolgen, kann für die Ästhetik nicht von Interesse sein, es genügt uns vorläufig zu wissen, welche Früchte die Anwendung des Hegelschen Dreischlags tragen kann, es sind nicht die einzigen, die wir zu verzeichnen haben.

Ganz außerhalb der Richtung einer bestimmten Schule steht der Versuch Heinrich Köstlins.[1]) Er beabsichtigt damit keineswegs System zu machen, sondern lediglich in einem anziehenden Büchlein, in dem alles „gelehrte Beiwerk“ weggelassen ist, den Leser „in die Welt der Töne einzuführen und mit denjenigen Fragen bekannt zu machen, von deren richtiger Beantwortung das gesunde musikalische Urteil abhängt“. So finden wir denn eine Anzahl schätzenswerter Bemerkungen über Elemente und Formen der Tonkunst, deren Kenntnis, wie der Verfasser ganz richtig bemerkt, im Verhältnis zur praktischen Musikübungswut unserer Zeit leider viel zu wenig verbreitet ist; aber gerade an dem entscheidenden Punkte, dem 3. Abschnitt, den der Verfasser „die geistige Seite der Tonkunst“ überschreibt, und auf den das ganze Werk hinausläuft, gerät er ins Schwanken und gibt uns keine sichere Basis. Die äußerst wichtige Frage: was ist der Inhalt der Musik, beantwortet er sehr einfach und oft dahin: „der Inhalt der Musik ist das Musikalisch-

---

oder als einzelne Töne auseinandergehalten werden. Wäre Helmholtzens Prinzip richtig, so müßte es uns dann auch gestattet sein Melodien mit 3 um einen Ton nebeneinander liegenden Tönen, oder ganzen Akkorden: z. B. $\begin{smallmatrix}b\\g\\e\\d\\c\end{smallmatrix}$ zu bilden, denn alle diese Töne klingen schon mit, wenn wir bloß c hören. Das sieht nun Helmholtz selbst ein, daß bei Ausführung durch selbständige Stimmen andere Grundsätze maßgebend sein müssen. Warum also das Hereinziehen der Obertöne in diese Frage? Dem natürlichen Ohre würden Quintenfolgen ebenso widersprechend sein, wenn es dieselben überhaupt als solche wahrnehme, was aber nicht der Fall ist, wenn sie bloß die Klangfarbe abgeben.

[1]) „Die Tonkunst,“ Einführung in die Ästhetik der Musik von Dr. Heinrich Adolf Köstlin. Stuttgart 1879.

Schöne".[1]) Der Satz nimmt sich fast etwas unüberlegt aus. Kann man denn wirklich glauben, daß der Inhalt der Musik überhaupt das Musikalisch-Schöne sei? es könnte gar keine andere Musik geben als schöne Musik. Denn Inhalt muß jede Musik haben, es fragt sich nur was für einen. Aber nicht nur diesen augenscheinlichen Irrtum birgt diese Beantwortung der Frage, sondern auch noch weitere Widersprüche. Köstlin selbst fragt nach diesem Ausspruch mit Recht weiter: „Aber was ist das Musikalisch-Schöne?" Darauf hören wir: „Das Schöne ist eine ewige Idee, und diese Idee bildet mit den Ideen des Guten und des Wahren den uranfänglichen und ureigentümlichen Besitz des menschlichen Geistes. Es gibt ein Schönes, das sich nur in Tönen darstellen läßt, ein tonliches Geistesleben — das ist der Inhalt der Musik".[2]) Früher hörten wir: der Inhalt sei das Schöne, jetzt heißt es, das Schöne sei eine Idee, folglich ist der Inhalt eine Idee, — und die Unzulässigkeit dieser Identifizierung, die wir schon bei Carriere und Ambros darzuthun versuchten, ist das erste, was wir gegen diese Fassung einzuwenden haben. Nebenbei sei auch hier bemerkt, daß die Idee des Wahren, Guten, Schönen doch nicht den uranfänglichen Besitz des menschlichen Geistes ausmachen. Man kann weder sagen, daß die Kinder, noch daß alle Völker mit diesen Ideen anfangen. Wenn aber wirklich der Mensch überhaupt die Idee des Schönen in sich trüge, so müßte er auch dessen Unterart, das Musikalisch-Schöne zu seinem Besitze rechnen, also jedenfalls ein Musikverständiger, wenn nicht gar Kompositeur sein. Es wäre überdies unumgänglich notwendig gewesen, daß der Verfasser uns gesagt hätte, was er unter Idee, und Idee des Schönen verstehe, aber da heißt es einmal, das Schöne sei „in seinem innersten Wesen nicht weiter zu definieren",[3]) ein andermal gar, es sei „ein Stück der Herrlichkeit des ewigen Gottesgeistes selbst".[4]) Also der Menschengeist besitzt ein Stück der Herrlichkeit des Gottesgeistes selbst, oder noch genauer, ein Teil des Menschengeistes ist identisch mit einem Teil des Gottesgeistes. Hat der Verfasser diese Konsequenz auch beabsichtigt? Aber auch noch weitere

[1]) St. 262, 263, 264, 274, 348.
[2]) St. 295.
[3]) St. 295.
[4]) St. 365.

Punkte ergeben sich, die uns keineswegs widerspruchslos scheinen. An einer Stelle heißt es: Das Schöne in der Musik sei ein „Zusammengesetztes, kein Einfaches",[1]) und zwar setze es sich zusammen aus einem elementaren, einem formalen und einem ideellen. Wie, das Schöne, von dem es hieß, daß es bloß der Inhalt, bloß eine Idee sei, das, weil es Inhalt ist, ein tonliches Geistesleben ist, ist jetzt nicht nur Idee, sondern auch formal und elementar? Es hilft uns aus diesem Widerspruch nicht heraus, wenn Köstlin sagt, auch die elementarste Tonempfindung schließt eine geistige Thätigkeit in sich und die formale Schönheit bestehe in dem „unmittelbar Einleuchtenden", also auch in etwas Geistigem, denn damit ist die Schönheit wohl auf das Geistesleben zurückgeführt, aber eben deshalb einheitlich, nicht zusammengesetzt, und das Formale und Elementare wird damit eine Vorbedingung der Schönheit, nicht die Schönheit selbst. Das ist auch das richtige, und bezüglich des Formalen kommt Köstlin dieser Wahrheit auch sehr nahe, wenn er sagt, die formale Schönheit hängt von der Symmetrie ab, aber sie besteht nicht darin, sondern in dem Einleuchtenden rc.[2]) Aber wenn dies der Fall ist, so ist eben das Formale nicht ein Teil des zusammengesetzten Schönen, sondern die Vorbedingung des infolge dessen Einfachen. Es ergibt sich uns auch noch weiter der Widerspruch, daß das Schöne, eine Idee, zusammengesetzt sein soll aus einem elementaren, formalen und ideellen Moment, und daß das Schöne, der Inhalt der Musik, auch aus einem formellen Elemente bestehe.

Es heißt, es sei falsch mit Hanslick zu sagen: „Das Thema bilde den Inhalt eines Tonstückes: das Thema ist schon Form; sein Inhalt ist das Musikalisch-Schöne, das wie alles Schöne, ohne Form nicht erscheinen kann."[3]) Hätte Köstlin nicht auch bedenken können, daß auch das Thema, wie jeder Inhalt ohne Form nicht erscheinen kann, daher so wie das Schöne als bloßer Inhalt deshalb nicht abgewiesen werden könne, weil es in der Erscheinung schon auch Form sei? Mit demselben Rechte könnte man gegen Köstlin ein-

---

[1]) S. 278.
[2]) S. 292.
[3]) S. 264.

wenden, das was er für den Inhalt halte, sei selbst Form, ja zu allem Überfluß sagt er dies ausdrücklich selbst. Das Musikalisch-Schöne „setzt sich zusammen aus einzelnen schönen Tongedanken, Tonsätzen, Tongestalten. Diese selbst sind Tonformen, d. h. mit Musikalisch-Schönem erfüllte Formen“. Was sich aus Formen zusammensetzt, also aus Formen besteht, ist doch selbst auch eine Form, und wir gelangen somit zu dem Widerspruch, daß das Musikalisch-Schöne, ein Inhalt, sich aus Formen zusammensetzt. Also was ist jetzt das Musikalisch-Schöne, Form oder Inhalt? Leider läßt sich das mit Bestimmtheit nicht feststellen. Das Schöne ist so ziemlich Alles, der Inhalt, die Idee, Eigentum des Menschengeistes, ein Stück Gottesherrlichkeit, zusammengesetzt aus einem formalen, elementaren und ideellen Moment, und dann eine Form, weil aus Formen zusammengesetzt. Und wollte man sich etwa an den am häufigsten beteuerten Satz halten: das Musikalisch-Schöne ist der Inhalt, so wird man gewiß auch daran irre, wenn man liest, daß Köstlin ganz einverstanden ist mit den Worten Goethes, welcher das Schöne „ein Mystisches außer und über dem Gegenstand und Inhalt“ nennt, wir hörten ja immer es sei der Inhalt selbst. Es ist zudem eine leere Tautologie, wenn man sagt: „das „Musikalisch-Schöne kann nur im schön geformten Tonkörper erscheinen, und nur wo er erscheint, kann von einem musikalischen „Eindruck die Rede sein.“ [1]) Denn wenn das Musikalisch-Schöne im Inhalt besteht, so versteht sich von selbst, daß der Tonkörper nur durch ihn schön wird; schön geformter Tonkörper heißt also ein Tonkörper in dem als Inhalt das Musikalisch-Schöne erscheint. Überdies folgt daraus, daß unschöne, gleichgültige Musik, keinen musikalischen Eindruck mache, also überhaupt nicht Musik sei.

Noch über eines muß man im Zweifel sein: welches das System sei, dessen Umrisse der Verfasser dem tiefer blickenden Leser erkennen lassen wollte. Die Fassung des Schönheitsbegriffes gibt einmal darüber keinen Aufschluß, denn es heißt zwar sehr richtig, daß Empfindungen und Stimmungen Veranlassung und Wirkung aber nicht der Inhalt der Musik seien, anderseits ist dieser Inhalt aber doch die Idee des Schönen, die aus Formen zusammengesetzt ist. Ferner

---

[1]) St. 337.

erinnert Köstlin an Hegels Schule, dort, wo er Tonmaterial und Tonsystem verwechselt, und sagt, das erstere sei die „Frucht künstlerischer Erfindung und Erfahrung".[1]) Das ist nicht nur unrichtig, denn das Material wird nicht erst erfunden, es ist schon da, nur das System und Tonfolgen innerhalb desselben werden erfunden, sondern es birgt auch einen Widerspruch, denn was erst erfunden wird, kann nicht erfahren werden, und das Erfahrene wird nicht erfunden. Später aber wird Köstlin diesem Gedanken untreu, indem es viel passender heißt, der Menschengeist habe sich das Tonmaterial „erst zurecht richten müssen".[2]) Also nicht erfunden hat er es, sondern vorgefunden und ausgebildet. Der Unterschied ist sehr wichtig, denn im ersten Falle muß man konsequent mit der Hegelschen Schule sagen, daß das musikalische Kunstwerk gar nie objektiv werde, die Musik keine Materie habe, im letztern Falle kann man von einer „Objektivität des künstlerischen Bildens" sprechen, und davon spricht auch Köstlin einmal, er scheint sich also mehr von der Hegelschen Schule abzuwenden, was sich wohl auch aus andern Stellen erraten läßt, wenn es auch nicht klar zum Ausdruck kommt.

Sehen wir jedoch von dem streng ästhetisch-systematischen Teile ab, was allerdings bei einer „Einführung in die Ästhetik" eine starke Anforderung ist, so finden wir im übrigen einige gar nicht zu unterschätzende Bemerkungen, auf die wir im Laufe der Darstellung noch zurückkommen werden. Schade nur, daß der etwas zu lokale Standpunkt des Verfassers auch hier das Urteil beeinträchtigt und musikalische Ereignisse von allgemein weltlicher Bedeutung nicht zu unterscheiden weiß von solchen, die nur für einen kleinen Kreis eine beschränkte Bedeutung haben.

Ein neueres Werk von Engel[3]) besitzt nebst vielen andern leider auch den so häufigen Fehler, daß es in den wichtigsten Fragen der Ästhetik mit sich selbst nicht einig ist. Nachdem Engel die Hegelsche Auffassung angenommen hat, daß das Schöne das angeschaute Vernünftige, ein bestimmtes und charakteristisches sei und in

---

[1]) St. 9.

[2]) St. 364.

[3]) Ästhetik der Tonkunst. Berlin 1884.

seiner ganzen Darstellung den Hegelschen Dreischlag durchblicken läßt, kommt er zu dem Schlusse, daß eine bestimmte Ausdrucksfähigkeit der Musik möglich und wünschenswert sei. Das erstere sucht er zu erweisen aus dem Zusammenhang gewisser musikalischer Formen (Tempo, Rhythmus ꝛc.) mit einem bestimmten Inhalt, vergißt aber, daß deshalb umgekehrt aus dieser Form noch nicht der bestimmte Inhalt erkennbar sein muß, weil erstens die Bestimmungen jener Formen selbst relativ sind, von jedem Individuum verschieden gedeutet werden, und zweitens das affirmativ universelle Urteil keine reine Konversion zuläßt (davon noch später), endlich drittens ein Inhalt in eine bestimmte jener Formen eingekleidet sein k a n n, vielleicht sogar gewöhnlich eingekleidet wird, aber nicht muß. Er bringt es aber nicht so weit, daran festzuhalten, daß dem musikalischen Ausdruck Bestimmtheit zukomme. Einmal entscheidet er sich für dieses, das anderemal wieder für die Unbestimmtheit. So kommt er nach einer 11 Seiten langen Untersuchung zu dem Ergebnis: „Die Einleitung der Florestan-Arie stellt unverschuldetes, schweres Leid eines edlen Menschen dar.“ [1]) Ob wohl E n g e l das auch gefunden hätte, wenn er den nachfolgenden Akt und überhaupt die ganze Handlung des F i d e l i o nicht gekannt hätte? Aber auch nach seiner Theorie hätte er sagen sollen: es ist eine Form dargestellt, ähnlich derjenigen, in welche sich das „unverschuldete schwere Leid eines edlen Menschen“ zu kleiden pflegt. Denn er selbst hat ja gesagt, daß die Bestimmtheit des musikalischen Ausdruckes nur besteht vermöge des Zusammenhanges gewisser Inhalte mit gewissen Formen, welch letztere die Musik nachahmt. Also wäre das was in der Musik dargestellt ist, nicht das Leiden, sondern nur die Form desselben. Ob nicht auch etwas anderes in dieser Form erscheinen könnte? Abgesehen davon aber fragen wir, welche Mittel besitzt denn die Tonkunst um Schuld oder Nicht-Schuld auszudrücken? Die Beantwortung der Schuldfrage ist ja das Produkt eines moralischen, vielleicht juristischen Resumees und ein diesbezügliches Urteil hebt, sprachlich ausgedrückt, besonders charakteristische Kontraste des Tonfalles oder der Bewegung in der Regel auf. E n g e l geht aber noch weiter, und will aus der Musik ersehen, ob es ein körperliches oder

---

[1]) S. 136.

geistiges Leid gewesen ist. Mit diesem Versuch glauben wir uns in der Ästhetik der Tonkunst um beiläufig ein halbes Jahrhundert zurückversetzt. Vielleicht ließe sich im ersten Falle auch entscheiden, welcher Art das körperliche Leiden gewesen ist, und den Herren Ärzten würde es sich dann empfehlen zur Erleichterung der Diagnose die Kranken singen oder komponieren zu lassen. Wir kämen damit wieder zu der Ansicht der seinerzeit nicht wenig zahlreichen Klasse der Musiko-Mediziner, deren haarsträubende Ideen bei der heutigen Generation hoffentlich nicht mehr verfangen werden. Hat Engel schon hier seine Anerkennung der musikalischen Bestimmtheit dokumentiert, so sagt er dies noch ausdrücklich später durch die Worte, er habe zeigen wollen „einer wie scharfen Bestimmtheit der musikalische Ausdruck durch die ihm immanenten charakteristischen Bestimmungen fähig sei".[1]) Er meint dann, es gebe wohl auch eine Musik, die „zu ihrem Inhalt in einem Widerspruch stehen könne"[2]) und daher eine „gleiche charakteristische Bestimmtheit" nicht besitze. Das ist nicht möglich. Inhalt ist ja das, was sie in sich enthält, nicht das, was sie enthalten sollte, zu diesem letzteren aber in Widerspruch geraten ist. Denn in diesem letzteren Falle ist der Inhalt eben der Widerspruch zu dem, was enthalten sein sollte, er wird aber nicht als Widerspruch empfunden, weil er eben nur das eine enthält, was er wirklich enthält, nicht auch das, was er nicht enthält. Wäre das aber möglich, so dürfte Engel nicht sagen, daß eine solche Musik unbestimmt sei; sie müßte im Gegenteil viel bestimmter sein, denn sie müßte enthalten und erkennen lassen ihren wirklichen und den sein sollenden Inhalt, also viel mehr als jede andere. Wie widersprechend aber eine solche Möglichkeit wäre, ist zu einleuchtend, als daß wir uns länger damit befassen müßten. Daß sie Engel aufstellt, beruht auf einer argen Verwechselung, vermöge deren er, wie Hegel, den Text der Musik als ihren Inhalt ansieht. Das ist aber etwas ganz anderes, der Text hat wieder seinen eigenen Inhalt und seine eigene Form, wie die Musik, und darum dreht sich überhaupt die große Frage nicht in der Ästhetik der Tonkunst, ob die Musik „im Verhältnis zum Text" bestimmt

---

[1]) St. 143.

[2]) Ebenda.

und sich seiner selbst bewußt ist, in Takt 24—26 neue Schmerzensklage,[1] in Takt 27 Florestan, der sich mit männlicher Entschlossenheit emporringt,[1] und hält das Motiv in Takt 11—13 für „sanft klagend oder flehend" u. s. f., wobei er bemerkt, daß diese letztere „Unbestimmtheit" kaum eine zu nennen ist. Warum nennt er sie also? Ich kann vor einer Wissenschaft keine Achtung haben, die am liebsten sagen möchte, daß die Musik bestimmt und unbestimmt zugleich sei. Ja auch Ton für Ton findet er einen bestimmten Sinn. Die einsame Tonika im ersten und dritten Takt habe „die ganz bestimmte Bedeutung der tiefen Kerkereinsamkeit, der dumpfen Grabesstille, der schweren Finsternis, in welche die Schmerzensqualen, unter denen der dem Hungertode nahe Gefangene leidet, das einzig grelle Licht werfen". Ist es nicht lächerlich, das alles im Ton f zu finden? Was Engel hier findet, sagt weder der Ton f noch die ganze Musik, sondern das Textbuch und die Szenerie. Was diese aber sagen, kann nicht als Beweis der Bestimmtheit der Tonkunst angeführt werden. Daß ich mir dies dabei denken kann, wenn es mir eben durch etwas anderes als die Tonkunst gesagt wird, macht die Musik noch nicht bestimmt. Ich frage ferner: wie kann ein Mann, der, wie Engel, selbst behauptet, daß der poetische Sinn nicht Takt für Takt und Ton für Ton der Komposition immanent sei, darangehen, ihn auf diese Art zu suchen? und wenn er dies thut, was wird von dieser Deduktion zu halten sein? Eine wie falsche Vorstellung er von Bestimmtheit überhaupt hat, zeigt nebst den obigen Andeutungen auch die Bemerkung, daß Beethovens Tonsprache eine „solche Bestimmtheit sich angeeignet hatte, daß seine Werke neben der musikalischen auch die poetische Phantasie des Hörers sofort gefangen nahm".[2] Hier müssen wir zuerst bemerken, daß, wenn es richtig so wäre, wie Engel meint, nur sehr wenige Menschen des eigentlichen Genusses an Beethovenschen Kompositionen teilhaftig werden könnten. Denn alle haben zwar Phantasie, aber nur sehr wenige gerade eine poetische Phantasie, und fast nie ist dies bei Musikern der Fall. Es ist überdies nicht richtig, daß Beethovens Werke gerade zu poetischen Deutungs-

---

[1] S. 143.

[2] S. 53.

versuchen Anlaß gegeben haben, die meisten sind nichts weniger als poetisch; es ist ferner nicht richtig, dieses Beginnen mit Engel deshalb zu rechtfertigen, weil, wie er sagt, auch das umgekehrte Verfahren in der Vokalmusik seit Jahrtausenden üblich war, denn es kann sehr wohl gestattet sein, den durch ein Kunstwerk erregten Vorstellungskreis zu erweitern, ohne daß es deshalb gestattet wäre, ihn auch zu verengen; es ist nicht richtig, daß dieses Verfahren seit „Jahrtausenden“ üblich ist, die Musik als Kunst ist selbst kaum ein Jahrtausend alt, was vor dem liegt, war nicht ein In-Musik-Setzen der poetischen Werke, sondern die Elemente der Musik spielten damals in der Poesie eine größere Rolle, weil es eben noch keine selbständige Musik als Kunst gab, es ist schließlich grundfalsch, wenn man glaubt, daß die Bestimmtheit eines sinnlichen Eindruckes die Phantasie anrege; gerade das, was an ihm unbestimmt ist, regt die Phantasie an.

Gehen wir zu den Komponisten über, so werden wir sehen, daß auch sie im Großen und Ganzen mit den Ansichten der idealistischen Ästhetik übereinstimmende Resultate haben. Das ist auch begreiflich, sie gingen ausschließlich ihrem Gefühle nach, ohne sich darüber weitere Rechenschaft abzulegen. Für sie war das auch mehr oder weniger überflüssig, solange sie nur nicht die Schriftstellerei betrieben, dann aber wäre ein wissenschaftlicheres Vorgehen sehr nötig gewesen.

Schon Haydn setzt über die Einleitung zu seiner „Schöpfung“ die Worte: „die Vorstellung des Chaos“. Noch deutlicher in den „Jahreszeiten“: „die Einleitung stellt den Übergang vom Winter zum Frühling dar“. So wie wir uns bedanken würden, wenn wir bei einer Musik die Vorstellung des Chaos hätten, was ganz unmöglich ist, solange Musik eben Musik bleibt, weil das widersprechende Begriffe sind, so wird auch wohl niemand glauben, daß wir in der Einleitung zu den Jahreszeiten den Übergang vom Winter zum Frühling in einem Bilde vor uns haben, weil die Musik nicht alles geben kann, was zum Winter oder Frühling gehört; wissen wir dies doch vom Naturbilde nicht, wenn wir nicht in den Kalender sehen, das Naturbild ist überhaupt ganz gleichgültig für

den Umstand, ob der Übergang vom Winter zum Frühling eintritt oder nicht, und alljährlich anders. Ähnlich beim Sommer: „die Einleitung stellt die Morgendämmerung vor“. Es ist nur gut, daß Simon im Recitativ immer vorher sagt, was jetzt kommt: „Im grauen Schleier rückt heran das sanfte Morgenlicht“, „des Tages Herold meldet sich“ u. s. f. Beim Herbst: „Der Einleitung Gegenstand ist des Landmanns freudiges Gefühl über die reiche Ernte“, und beim Winter: „Die Einleitung schildert die dicken Nebel, womit der Winter anfängt“. Das Unlogische und Widersprechende dieser Äußerungen brauchen wir wohl nicht erst eigens darzuthun. Wir wissen sehr gut, daß wir in der Einleitung zum Herbste nicht eine Nachbildung des freudigen Gefühles und gerade desjenigen eines Landmannes vor uns haben, daß dieses Veranlassung, aber nicht Gegenstand sein kann; selbst wer das Gefühl erkennt, wird weder den Landmann noch die Ernte darin erkennen; wir wissen sehr gut, daß die Einleitung zum Winter nichts sagt, was auf einen Nebel schließen lassen könnte, nichts darüber sagen kann, ob er dick oder dünn ist, ob damit der Winter, der Sommer oder sonst etwas anfängt, daß wir in der Einleitung zum Sommer höchstens eine Musik vor uns haben, die allenfalls die Formen dieses Vorganges ablauschen könnte, und so nach der Intention des Komponisten die Vorstellung der Morgendämmerung vielleicht in uns erwecken könnte, ohne daß man sagen könnte, daß sie selbst dies wirklich unzweideutig und naturgetreu in sich hat. Aber wir wissen auch, daß hier Haydn keineswegs beabsichtigte, System zu machen oder damit ein wissenschaftliches Bekenntnis für die Ästhetik der Tonkunst abzulegen. Nichts dürfte ihm ferner gelegen sein als das. Er dürfte diesen Bemerkungen kaum irgendwelche Bedeutung beigemessen haben, und benutzte sie lediglich als losen Anhaltspunkt, der in wenigen Worten die nun im Texte folgende Stimmung kennzeichnete. Wir können sie daher hinnehmen, etwa als bildlichen Ausdruck, poetische Übertreibung, die dem naiven, unbefangenen Gemüt jener Zeit nahe lag. Ganz anders wird die Sache, wenn dies zum Prinzip gemacht wird, wenn es Regel und die wissenschaftliche Formulierung der Aufgabe der Musik wird. Hier müssen wir jedes Wort in die Wagschale legen und in seiner bestimmten, nicht bildlichen Bedeutung nehmen. Wenn Berlioz mit seinen Programm-Symphonien kommt, wenn Cha-

rakterstücke entstehen, die nicht nur für sich in Anspruch nehmen, daß sie dies oder jenes bestimmt „darstellen", sondern zur Aufgabe für die Musik überhaupt machen wollen, wenn Liszt das alles nachmacht und Wagner es in Abhandlungen gerne wissenschaftlich formulieren möchte — ein Versuch, der regelmäßig in einigen Grobheiten ein klägliches Ende nimmt — wenn dieses Beginnen in Überschwenglichkeiten ausartet, die den Boden des gesunden Menschenverstandes verlieren oder ihn direkt verachten, dann hört die Gemütlichkeit auf, die wir Haydn entgegenbringen durften. Die Folgen davon zeigen sich bald. So ist Berlioz' „Symphonie" Romeo und Julie nicht nur ein Orchesterstück, sondern auch eine Komposition für Chor und Orchester, mit ähnlicher Prätension wie im Oratorium (nur ohne den Charakter des orare), die überdies im Finale eine dramatische Darstellung vertragen würde, also nicht nur eine Vermischung dreier Stile, deren notwendige Sonderung Berlioz gar nicht geahnt zu haben scheint, sondern auch ein beständiges Schwanken zwischen den verschiedenen Graden der gehobenen Stimmung, wie sie uns durch Instrumental- und Vokalmusik geboten wird, ein Schwanken zwischen Bestimmtheit und Unbestimmtheit, musikalischem Interesse und Gedankenspiel mit den Beziehungen der Begriffe, ein Ungetüm, den indischen Götterbildern vergleichbar, mit hundert Armen und vielen Gesichtern. Schon Beethoven hatte den ersten bedeutenderen Anlaß gegeben, den Deutungsversuchen in der Musik eine größere Aufmerksamkeit zu schenken. Wenn er Sätze in seinen Sonaten mit les Adieux, l'absence, retour überschrieb, bei andern wieder direkt erklärte, sie stünden in kausalem Zusammenhange mit Shakespeares Sturm oder Szenen aus seinem eigenen Leben, so glauben wir gerne, daß diese den Anlaß zu der betreffenden Erfindung gegeben haben, aber es folgt noch nicht daraus, daß sich dieser Anlaß erkennen lasse, und noch viel weniger, daß es geradezu die Aufgabe des Komponisten sei, diesen Anlaß erkennbar zu machen, und daß ferner die Schönheit der Musik mit der Erreichung dieser Aufgabe wachse. Das sind zwei weitere Folgerungen, die aus der ersten nicht so ohne weiteres entstehen und von Beethoven selbst vielleicht auch nicht beabsichtigt wurden. Dennoch hat die Theorie diese Thatsachen benutzt, um für ihre Sätze eine Motivierung zu finden. Unzähligemale wurde

auf seine Pastoralsymphonie hingewiesen, die aber ebenso den Gegnern willkommen war, weil gerade sie (die erste Symphonie vielleicht ausgenommen) die schwächste ist.[1]) Ebensowenig als die Sprache die schönste ist, die streng sondert und bestimmt, ist es die Musik, die nur einem bestimmten Vorgang zum Ausdruck zu dienen versucht, doch hat sie noch immer den Vorzug vor der Sprache, daß sie es eben nicht kann. Zu diesem Schlusse sind auf praktischem Wege noch alle Komponisten gekommen, aber statt darin die entsprechende Belehrung zu finden, ersinnen sie die verschiedensten Mittel, diese Bestimmtheit dennoch herbeizuführen. Sie müssen sämtlich unstatthaft sein, weil sie ein über die Natur der Musik hinausgehendes, ihr völlig fremdes Ziel haben. In solchen Fällen muß die Musik entweder andern überlassen, was sie selbst nicht kann, also das Feld räumen, auf dem sie dann höchstens nebenher mitläuft und sich durch die Versuche, Unmögliches nachzuahmen, lächerlich macht, oder sie scheitert von vornherein an der Aussichtslosigkeit ihres Beginnens. Ein Beispiel hierfür ist die in der Ästhetik vielbesprochene neunte Symphonie Beethovens. Ein großes Instrumentalwerk läuft in einen Chor aus. Nun hat die Instrumental- wie die Vokalmusik die ihrer Natur angemessenen stilgemäßen Formen und Figuren. Was der einen natürlich ist, widerstrebt der andern. Die Folge davon ist, daß, wenn sie zusammenkommen, die eine oder die andere auf ihre volle, naturgemäße Entwickelung verzichten muß. Das durfte hier die Vokalmusik nicht, denn sie wurde nur herbeigerufen, um eine entscheidende Rolle zu spielen, es durfte auch die Instrumentalmusik nicht, weil sie in dem Momente, wo sie nahe daran ist, den Gipfel, auf den sie so lange hinarbeitet, zu erreichen, nicht abtreten kann. So bleibt denn nichts anderes übrig,

[1]) Ambros sagt davon (Grenzen d. M. u. P. S. 172): „Wer die unsäglich schöne Aussicht vom Abhänge des Kahlenberges bei Wien kennt (etwa von den Höhen oberhalb Heiligenstadt), diesen Blick über die Rebenhügel und freundlichen Ortschaften des Vordergrundes auf dem Spiegel der Donau, die herrlich bewaldeten Donau-Auen, hinüber über die Weite des Marchfeldes, bis wo die blauen Karpathen den Horizont abgrenzen, der wird ahnen, wodurch Beethoven angeregt worden sein mag.“ Ich habe diese Aussicht oft genossen und die Symphonie vielleicht ebenso oft gehört, aber nie an einen Zusammenhang beider gedacht, obgleich ich ihr gerne glaube. Gerade das erstere aber verlangt die Ästhetik, wenn sie von Bestimmtheit der Tonkunst spricht.

als daß eines doch geschieht, und zwar nimmt hier die Vokalmusik die Formen der Instrumentalmusik an. Wie sich das ausnimmt, weiß jeder, der das Werk unvoreingenommen anhört, und er muß sich gestehen, daß er in dem Trubel doch nicht verstanden hat, was die Sänger sagen, das eigentlich beabsichtigte Ziel des Komponisten also nicht erreicht ist, trotzdem er ihm zuliebe auf die ureigenste Schönheit seiner Mittel verzichtet hat. Das ist die eine Folge; die andere ist die, daß die unendliche Fülle der Ideen, die vielleicht während des Instrumentalteiles entstand, im entscheidenden Momente, wo sie anfangen soll, ihrer unbändigen Größe sich bewußt zu werden, auf den bestimmten schmalen Pfad der Worte getrieben wird. In dem Momente, wo wir in die gehobene, alles umfassende Stimmung kommen, sollen wir uns bemühen, ein Bestimmtes zu verstehen und zu begreifen. Man wird uns vielleicht sagen, daß gerade diese alles umfassende Stimmung durch die Worte ausgedrückt werde: Seid umschlungen, Millionen! 2c. Wenn dies wirklich der Fall ist, dann ist die ausdrückliche Versicherung überflüssig, wenn nicht, ohnmächtig. Dazu kommt, daß der Gesang, was auch immer dabei gesprochen werden mag, uns stets in eine andere Sphäre bringt als Instrumentalmusik und daß er hier mit den Worten anfängt: „Ihr Freunde, nicht diese Töne, sondern laßt uns angenehmere anstimmen und freudenvollere.“ Durch diese ganz prosaische Wendung werden wir auf einmal aus allen Himmeln gerissen, wir fangen an, bestimmt zu überlegen, und hören auf, zu phantasieren. Alle nachträglichen Versicherungen, an denen die Solisten würgen und die Chor-Soprane mühsam sich strecken, vermögen uns nicht wiederzugeben, was uns durch den Eintritt des Sängers verloren ging. Von einem Bedürfnis nach Vokalmusik kann hier nicht die Rede sein, und es kann nicht begründet werden, mit der allenfalls zugegebenen Unbestimmtheit der Musik, denn gerade diese würde ein solches Beginnen als störend verbieten, weil in der Instrumentalmusik nur die ureigenste Natur der Tonkunst, nicht die etwaige Verbindung derselben mit anderen Künsten gezeigt werden soll. Müßte es doch sonst auch beim Quartette, das noch unfähiger im Ausdruck ist, gestattet sein, nach der Bestimmtheit des Wortes zu verlangen. Wie unpassend wäre hier das plötzliche Auftreten einer Singstimme. Mit vollem Recht hat daher David Strauß Beethovens Versuch

in der neunten Symphonie verglichen mit dem Beginnen, einer Marmorstatue den Kopf zu kolorieren.

Bei diesen Versuchen blieben die Kompositeure keineswegs stehen und die Nachfolger suchten ihre Vorgänger in diesem Beginnen noch zu überbieten, und das geschieht bis heute in einemfort. Die übertriebenen Konsequenzen erleichtern die Gegenrede, führen das eigene Prinzip ad absurdum und richten sich selbst. Einige der ärgsten Auswüchse solcher Theorien, gegen die sich selbst idealistische Schwärmer aufzutreten bewogen fanden, findet man verzeichnet in Ambros' Grenzen der Musik und Poesie (S. 132—135). Sie sind zu haltlos, als daß wir uns hier weiter damit befassen könnten. In dieselbe Kategorie rechnen wir das Beginnen Wagners, sich mit den Stellen, die Beethoven in der neunten Symphonie durch Worte bestimmt hatte, nicht zufrieden zu geben, und eine solche Deutung für das ganze Werk zu versuchen, also gerade gegen die Intention des Komponisten zu handeln, der doch selbst bestimmt hätte, wie und inwieweit er es für notwendig fand. Dieses Programm ist zugleich die Frucht eines Prinzips und deshalb soll es hier noch besprochen werden. Es heißt dort, Wagner wolle damit „die Erkenntnis der künstlerischen Anordnung“ erleichtern. Die übrigen Erwartungen, die er von dem Programm hegt, faßt er in folgendem Satze zusammen: „Muß nun zunächst zugestanden werden, daß das Wesen der höheren Instrumentalmusik namentlich darin besteht, in Tönen das auszusprechen, was in Worten unaussprechbar ist, so glauben wir uns hier auch nur andeutungsweise der Lösung einer unerreichbaren Aufgabe selbst dadurch zu nähern, daß wir Worte unseres großen Dichters Goethe zu Hilfe nehmen, die, wenn sie auch keineswegs mit Beethovens Werke in unmittelbarem Zusammenhange stehen und auf keine Weise die Bedeutung seiner rein musikalischen Schöpfung irgendwie durchdringend zu bezeichnen vermögen, dennoch die ihr zu Grunde liegenden höheren menschlichen Seelenstimmungen so erhaben ausdrücken, daß man im schlimmsten Falle des Unvermögens eines weiteren Verständnisses sich wohl mit der Festhaltung dieser Stimmungen begnügen dürfte, um wenigstens nicht gänzlich ohne Ergriffenheit von der Anhörung des Musikwerkes scheiden zu müssen.“ Dreierlei scheint mir hier ein vollkommener Widerspruch: Erstens, wie man zur Erklärung

eines Instrumentalwerkes „Worte zu Hilfe nehmen“ kann, wenn man der Ansicht ist, daß das, was Töne aussprechen, „in Worten unaussprechbar ist“; zweitens, wie man die Erkenntnis der künstlerischen Anordnung erleichtern“ will, mit Worten, die „auf keine Weise die Bedeutung seiner rein musikalischen Schöpfung irgendwie durchdringend zu bezeichnen vermögen“ (denn die künstlerische Anordnung wird doch durch die Musik bezeichnet, denn erst das Musikalische ist hier Sache des Künstlers, das Außermusikalische, das Wagner hier sucht, ist nichts Künstlerisches), und was man endlich drittens für das musikalische Werk gethan zu haben glaubt, durch ein Programm, von dem man eingesteht, daß dieses, also nicht die Musik, der Grund war und sein sollte, daß man „nicht gänzlich ohne Ergriffenheit von der Anhörung des Musikwerkes“ scheidet. Die Musik blieb somit ein Rätsel wie zuvor, und das Programm müßte für diejenigen, welche die Musik nicht verstehen, auch selbständigen Wert haben — das kann bei manchem der Fall sein, braucht aber dann nicht zu einem Musikstück zu kommen. Tritt uns schon hier eine gewisse Mutlosigkeit des Ausdruckes entgegen, die man sonst bei Wagner nicht gewohnt ist und die das im Vordersatz Ausgesprochene im Nachsatz gleich wieder abschwächt oder überhaupt nur unter einschränkenden Phrasen hervortritt, so sind wir über die Notwendigkeit eines Programms völlig im Unklaren bei folgender Stelle: „Das große Hauptthema, das gleich anfangs wie aus einem unheimlich bergenden Schleier nackt und mächtig heraustritt, könnte dem Sinne der ganzen Tondichtung nicht durchaus unangemessen vielleicht übersetzt werden durch Goethes Worte: „Entbehren sollst du! sollst entbehren!“ Solcher Worte, die vielleicht nicht durchaus unangemessen sind, ließen sich noch viele finden, was für einen Wert hat es aber, eines davon zu fixieren? Wir können hier nicht das ganze Programm wiedergeben, aber wir möchten darauf aufmerksam machen, daß eine Lektüre desselben eine solche Menge bestimmter Einzelheiten gibt, daß sich selten jemand bei Anhörung eines Tonstückes in sie verlieren wird und die objektiv festzusetzen ein eitles Bemühen ist. Wie Wagner dabei vorgeht, läßt sich am besten aus seiner Deutung des letzten Satzes entnehmen. Von dem Momente an, wo die Singstimmen eintreten, sollte seine Aufgabe zu Ende sein, denn jetzt bestimmt

Beethoven durch die Verse Schillers. Wagner sieht noch viel mehr darinnen und etwas ganz anderes, als diese Verse sagen. Was berechtigt ihn dazu? Die Worte Schillers hatten den Zweck zu bestimmen, Wagner dichtet trotzdem weiter. Wenn diese Anknüpfung der Phantasie gestattet ist, warum soll es nicht durch unsere subjektive Phantasie geschehen, und warum bemüht sich Wagner, diesen Flug unserer Phantasie durch Unterschiebung der von ihm vorgeschriebenen Gedanken zu unterdrücken? Oder sollen wir daran nicht gebunden sein? wozu sagt er sie uns? warum soll nicht jeder nach seiner Weise weiterdenken dürfen? Schade, daß solche Programmversuche nicht viel öfter gemacht wurden und von verschiedenen Seiten, ein Vergleich würde dann zeigen, daß sie gar keinen objektiven Wert haben, daß es mit einem Worte nicht darauf ankommt, was man weiterdenkt, sondern daß man weiterdenkt. Wo Schillers Verse sagen: „Laufet, Brüder, eure Bahn, freudig wie ein Held zum Siegen", sieht Wagner eine Schar Jünglinge (also bestimmte Brüder), er sieht, daß diese Jünglinge mutig sind, daß sie in die Schlacht stürzen, siegen werden und die Frucht dieses Sieges — Freude sein soll. Was Schiller nur im allgemeinen und nur vergleichsweise anführt, sieht Wagner wirklich und auf einen kleineren Kreis beschränkt, alles, weil die Musik einen Marschrhythmus hat, und schließt dann mit den Worten Goethes: „Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben, der täglich sie erobern muß." Für ihn ist Schillers Sprache wahrscheinlich auch noch nicht bestimmt genug. Das erinnert an die von Ambros erwähnte[1]) Deutung der neunten Symphonie durch Keudell, der sich nicht genierte, trotz der Schillerschen Verse darin die Geschichte der Diana und des Endymion zu finden und noch ins Detail auszumalen.

Die vorstehenden Citate dürften genügen, um ein Bild der Anschauung Wagners über Bestimmtheit der Musik zu geben. Es ist fast unmöglich, sich auf Wagners Theorien im einzelnen einzulassen, man muß sich begnügen, die Hauptpunkte daraus festzuhalten. Wer in solchen Sphären so vage herumphantasiert, mit dem ist nicht zu reden. Von einer logischen, systematischen Entwickelung ist nirgends eine Spur, seitenlange Schwärmereien ohne Sinn und Zusammenhang. Von einer

[1]) Grenzen der Musik und Poesie. St. 13. Anm.

Analyse kann hier nicht die Rede sein, man möchte an jedem Worte anstoßen. Wissenschaftlicher Wert ist diesen Schriften daher nicht zuzuschreiben, eine Beurteilung durch Vernunft erscheint prinzipiell ausgeschlossen. Wagner schreibt nur für „Künstler". Wie diese Künstler aussehen, wissen wir: hochfahrende Schwärmer, unausgekrochene Genies, die von Akkorden leben und in Luftschlössern wohnen, im übrigen aber Vernunft und Sitte verachten. Mögen sie sich damit unterhalten! ich kann's nicht. Wagner möchte gerne Opern mit Verstand schreiben und schreibt Bücher thatsächlich mit der Phantasie. Wer ein Unternehmen von Anbeginn derart verfehlt, der muß notwendigerweise scheitern. Es muß jedoch bemerkt werden, daß diese Vorwürfe nur den Theoretiker Wagner treffen. Seine Ansichten über die Oper wollen wir noch später besprechen. Es sei nur noch erwähnt, daß sie sich mit geringen Abweichungen bei Liszt wiederfinden und bei Beiden mehr den Charakter der Schwärmerei und Begeisterung als den eines wissenschaftlichen Gebäudes tragen, so daß die Ästhetik wenig daraus benutzen kann. Bei Liszt kommt noch hinzu, daß nicht einmal die nötige Aufrichtigkeit und Wahrheitsliebe vorhanden ist, derzufolge wir über manchen innern Vorgang des Komponisten Aufklärung finden könnten. Wie Berlioz, so nimmt auch er bei seinen Instrumentalkompositionen ein Programm zu Hilfe, das sich oft in ganz abstrakten Vorstellungen bewegt (wie zu les Préludes). Bei Berlioz aber durften wir glauben, daß dieses Programm mit der Komposition in ursächlichem Zusammenhang steht, bei Liszt aber, wo wir nachweisen können, daß die Komposition als simple Fingerübung erfunden war (wie bei „Mazeppa"), als Etude, also leeres Formenspiel mit instruktivem Charakter, von wo sie bei jeder neuen Auflage mit höherer Prätension aufstieg, bis wir sie zuletzt instrumentiert und Victor Hugos Gedicht Mazeppa unterschoben finden, als wäre dies wirklich der Ursprung der Komposition — bei Liszt können wir nur über eins in Zweifel sein, ob wir das erste- oder das letztemal getäuscht worden sind. Und wenn er uns dann ein andermal (bei der Graner Festmesse) versichert, daß er sie mehr gebetet als komponiert habe, so kann sich die Ästhetik immer dabei denken, wer weiß, ob das nicht auch eine bloße Fingerübung gewesen ist. Und sie wird in dem Unglauben bestärkt durch den raffinierten, wohlberechneten Cha-

oder unbestimmt sein kann, sondern ob sie es selbständig ist. Wo einmal der Text zu Hilfe kommt, verstummt die Frage von der Bestimmtheit des musikalischen Ausdrucks. Aber auch das letztere dreht Engel in ganz eigentümlicher Weise, indem er sagt: „daß schon die Instrumentalmusik als solche ohne allen Gesang einer außerordentlichen Bestimmtheit des Ausdrucks fähig sei; um wie viel mehr also wird das begleitende Orchester im Stande sein, das der Gesangstimme an Bestimmtheit des Ausdrucks etwa Fehlende nach den verschiedensten Richtungen hin zur ergänzen“.[1]) Dieses „fähig“ deutet darauf hin, daß Engel die Bestimmtheit nur für möglich, nicht für notwendig hält,[2]) und damit erkennen wir leider, daß die Ästhetik der Tonkunst wie zu Schubarts Zeit noch immer nicht weiß, was bestimmen heißt (Hanslick ausgenommen; es ist um so trauriger, daß sie es trotz seiner, in dieser Beziehung sehr lichtvollen Darstellung noch nicht weiß). Eine solche bloß mögliche Bestimmtheit kann man nicht annehmen. Warum ist denn das Wort bestimmt? Weil, wenn ich es höre, in welchem Zusammenhang immer, ich stets ein und denselben Begriff damit verbinden muß. Wer also sagt, daß die Musik auch unbestimmt sein kann, der erweitert von selbst diesen Gedanken zu dem Satze, daß sie nie bestimmt sein kann. Denn woher weiß ich denn, daß ich bei einer und derselben Form einmal auf einen gewissen Inhalt schließen, ihn also bestimmen kann, ein andermal nicht? Daß aber die Instrumentalmusik die Bestimmtheit der Gesangstimme ergänzen soll, ist noch viel weniger anzunehmen, wenigstens haben namhafte Kompositeure gerade wegen der Bestimmtheit umgekehrt von der Instrumentalmusik zur Gesangstimme gegriffen. Merkwürdigerweise hält Engel auch an der oben citierten Äußerung nicht fest und man weiß so nie, was er eigentlich will und was man aus seinem Werk machen soll. Gegen Schluß desselben spricht er im vollkommenen Widerspruch zu dem bisherigen die Ansicht aus, die Musik „ist daher auch nicht eigentlich Darstellung des Endlichen, Bestimm-

[1]) S. 148.

[2]) Das sagt übrigens auch noch eine andere Stelle: „Anderseits aber ist ebenfalls daran festzuhalten, daß die Tonsprache allgemeineren Inhalts ist, als die Wortsprache, und nur in einzelnen ganz besonderen Fällen zu gleicher und ähnlicher Bestimmtheit fortgebildet werden kann“ (S. 147).

ten — und insofern, als es sich um eben diesen Ausdruck handelt, kann man Hanslick Recht geben — als vielmehr Zurückführung des Endlichen, wenn sie sich mit ihm, wie in der Gesangmusik, verbindet, auf seinen wahrhaft logischen Gehalt, gerade wie in der Philosophie das Endliche durch Zurückführung auf seine logischen Grundbestimmungen begriffen wird".[1]) Früher hat er sich bemüht zu zeigen, was die Einleitung zur Florestan-Arie darstellt, und jetzt heißt es, die Musik ist überhaupt nicht Darstellung des Bestimmten ꝛc. Früher spricht er von Bestimmtheit des Ausdruckes, jetzt heißt es, die Musik enthalte den Inhalt aller Künste, „aber in abstrakter Verallgemeinerung und Unbestimmtheit". Mancher dürfte danach glauben, daß dies für Engel noch kein Widerspruch zu sein braucht, weil er früher sagte, daß die Tonsprache nur zur „Bestimmtheit fortgebildet werden kann". Nun, wer sich daran klammert, der dürfte auch bald völlig ratlos sein, wenn er jetzt auch lesen wird, daß der Musik nur in der Verbindung mit der Poesie vergönnt sei, „in das endliche Diesseits hineinzuscheinen", es ihr also sonst nicht gelingt, „sich selbst zu der ihr versagten vollen Bestimmtheit auszugestalten".[2]) Wenn der Musik also die volle Bestimmtheit versagt ist, dann ist ihr wohl Bestimmtheit überhaupt versagt, denn eine nicht ganz volle Bestimmtheit ist ein Widerspruch in sich selbst. Es sind übrigens nicht nur die Hauptpunkte der Ästhetik, in denen sich Engel beständig selbst widerspricht, es sind auch einige daraus sich ergebende Nebenpunkte, und im weitern Verlaufe der Darstellung werden wir noch auf ganz spezielle Ungeheuerlichkeiten aufmerksam machen müssen. Auch spricht er sich einmal gegen die Programm-Musik aus, die keinen wesentlichen Nutzen bringe, und sagt, daß der „poetische Sinn nicht wie in der Vokalmusik Takt für Takt und Ton für Ton der Komposition vermittelst des Wortes immanent ist".[3]) Was thut er aber? Er nimmt die Einleitung zur Florestan-Arie her und untersucht Takt für Takt den poetischen Sinn, findet im Takt 11 den grollenden, zürnenden und drohenden Florestan,[4]) der für Sittlichkeit und Recht kämpft

[1]) S. 405.
[2]) S. 405.
[3]) S. 53.
[4]) S. 141.

und sich seiner selbst bewußt ist, in Takt 24—26 neue Schmerzensklage,[1]) in Takt 27 Florestan, der sich mit männlicher Entschlossenheit emporringt,[1]) und hält das Motiv in Takt 11—13 für „sanft klagend oder flehend" u. s. f., wobei er bemerkt, daß diese letztere „Unbestimmtheit" kaum eine zu nennen ist. Warum nennt er sie also? Ich kann vor einer Wissenschaft keine Achtung haben, die am liebsten sagen möchte, daß die Musik bestimmt und unbestimmt zugleich sei. Ja auch Ton für Ton findet er einen bestimmten Sinn. Die einsame Tonika im ersten und dritten Takt habe „die ganz bestimmte Bedeutung der tiefen Kerkereinsamkeit, der dumpfen Grabesstille, der schweren Finsternis, in welche die Schmerzensqualen, unter denen der dem Hungertode nahe Gefangene leidet, das einzig grelle Licht werfen". Ist es nicht lächerlich, das alles im Ton f zu finden? Was Engel hier findet, sagt weder der Ton f noch die ganze Musik, sondern das Textbuch und die Szenerie. Was diese aber sagen, kann nicht als Beweis der Bestimmtheit der Tonkunst angeführt werden. Daß ich mir dies dabei denken kann, wenn es mir eben durch etwas anderes als die Tonkunst gesagt wird, macht die Musik noch nicht bestimmt. Ich frage ferner: wie kann ein Mann, der, wie Engel, selbst behauptet, daß der poetische Sinn nicht Takt für Takt und Ton für Ton der Komposition immanent sei, darangehen, ihn auf diese Art zu suchen? und wenn er dies thut, was wird von dieser Deduktion zu halten sein? Eine wie falsche Vorstellung er von Bestimmtheit überhaupt hat, zeigt nebst den obigen Andeutungen auch die Bemerkung, daß Beethovens Tonsprache eine „solche Bestimmtheit sich angeeignet hatte, daß seine Werke neben der musikalischen auch die poetische Phantasie des Hörers sofort gefangen nahm".[2]) Hier müssen wir zuerst bemerken, daß, wenn es richtig so wäre, wie Engel meint, nur sehr wenige Menschen des eigentlichen Genusses an Beethovenschen Kompositionen teilhaftig werden könnten. Denn alle haben zwar Phantasie, aber nur sehr wenige gerade eine poetische Phantasie, und fast nie ist dies bei Musikern der Fall. Es ist überdies nicht richtig, daß Beethovens Werke gerade zu poetischen Deutungs-

---

[1]) S. 143.

[2]) S. 53.

versuchen Anlaß gegeben haben, die meisten sind nichts weniger als poetisch; es ist ferner nicht richtig, dieses Beginnen mit Engel deshalb zu rechtfertigen, weil, wie er sagt, auch das umgekehrte Verfahren in der Vokalmusik seit Jahrtausenden üblich war, denn es kann sehr wohl gestattet sein, den durch ein Kunstwerk erregten Vorstellungskreis zu erweitern, ohne daß es deshalb gestattet wäre, ihn auch zu verengen; es ist nicht richtig, daß dieses Verfahren seit „Jahrtausenden" üblich ist, die Musik als Kunst ist selbst kaum ein Jahrtausend alt, was vor dem liegt, war nicht ein In-Musik-Setzen der poetischen Werke, sondern die Elemente der Musik spielten damals in der Poesie eine größere Rolle, weil es eben noch keine selbständige Musik als Kunst gab, es ist schließlich grundfalsch, wenn man glaubt, daß die Bestimmtheit eines sinnlichen Eindruckes die Phantasie anrege; gerade das, was an ihm unbestimmt ist, regt die Phantasie an.

Gehen wir zu den Komponisten über, so werden wir sehen, daß auch sie im Großen und Ganzen mit den Ansichten der idealistischen Ästhetik übereinstimmende Resultate haben. Das ist auch begreiflich, sie gingen ausschließlich ihrem Gefühle nach, ohne sich darüber weitere Rechenschaft abzulegen. Für sie war das auch mehr oder weniger überflüssig, solange sie nur nicht die Schriftstellerei betrieben, dann aber wäre ein wissenschaftlicheres Vorgehen sehr nötig gewesen.

Schon Haydn setzt über die Einleitung zu seiner „Schöpfung" die Worte: „die Vorstellung des Chaos". Noch deutlicher in den „Jahreszeiten": „die Einleitung stellt den Übergang vom Winter zum Frühling dar". So wie wir uns bedanken würden, wenn wir bei einer Musik die Vorstellung des Chaos hätten, was ganz unmöglich ist, solange Musik eben Musik bleibt, weil das widersprechende Begriffe sind, so wird auch wohl niemand glauben, daß wir in der Einleitung zu den Jahreszeiten den Übergang vom Winter zum Frühling in einem Bilde vor uns haben, weil die Musik nicht alles geben kann, was zum Winter oder Frühling gehört; wissen wir dies doch vom Naturbilde nicht, wenn wir nicht in den Kalender sehen, das Naturbild ist überhaupt ganz gleichgültig für

den Umstand, ob der Übergang vom Winter zum Frühling eintritt oder nicht, und alljährlich anders. Ähnlich beim Sommer: „die Einleitung stellt die Morgendämmerung vor“. Es ist nur gut, daß Simon im Recitativ immer vorher sagt, was jetzt kommt: „Im grauen Schleier rückt heran das sanfte Morgenlicht“, „des Tages Herold meldet sich“ u. s. f. Beim Herbst: „Der Einleitung Gegenstand ist des Landmanns freudiges Gefühl über die reiche Ernte“, und beim Winter: „Die Einleitung schildert die dicken Nebel, womit der Winter anfängt“. Das Unlogische und Widersprechende dieser Äußerungen brauchen wir wohl nicht erst eigens darzuthun. Wir wissen sehr gut, daß wir in der Einleitung zum Herbste nicht eine Nachbildung des freudigen Gefühles und gerade desjenigen eines Landmannes vor uns haben, daß dieses Veranlassung, aber nicht Gegenstand sein kann; selbst wer das Gefühl erkennt, wird weder den Landmann noch die Ernte darin erkennen; wir wissen sehr gut, daß die Einleitung zum Winter nichts sagt, was auf einen Nebel schließen lassen könnte, nichts darüber sagen kann, ob er dick oder dünn ist, ob damit der Winter, der Sommer oder sonst etwas anfängt, daß wir in der Einleitung zum Sommer höchstens eine Musik vor uns haben, die allenfalls die Formen dieses Vorganges ablauschen könnte, und so nach der Intention des Komponisten die Vorstellung der Morgendämmerung vielleicht in uns erwecken könnte, ohne daß man sagen könnte, daß sie selbst dies wirklich unzweideutig und naturgetreu in sich hat. Aber wir wissen auch, daß hier Haydn keineswegs beabsichtigte, System zu machen oder damit ein wissenschaftliches Bekenntnis für die Ästhetik der Tonkunst abzulegen. Nichts dürfte ihm ferner gelegen sein als das. Er dürfte diesen Bemerkungen kaum irgendwelche Bedeutung beigemessen haben, und benutzte sie lediglich als losen Anhaltspunkt, der in wenigen Worten die nun im Texte folgende Stimmung kennzeichnete. Wir können sie daher hinnehmen, etwa als bildlichen Ausdruck, poetische Übertreibung, die dem naiven, unbefangenen Gemüt jener Zeit nahe lag. Ganz anders wird die Sache, wenn dies zum Prinzip gemacht wird, wenn es Regel und die wissenschaftliche Formulierung der Aufgabe der Musik wird. Hier müssen wir jedes Wort in die Wagschale legen und in seiner bestimmten, nicht bildlichen Bedeutung nehmen. Wenn Berlioz mit seinen Programm-Symphonien kommt, wenn Cha-

rakterstücke entstehen, die nicht nur für sich in Anspruch nehmen, daß sie dies oder jenes bestimmt „darstellen“, sondern zur Aufgabe für die Musik überhaupt machen wollen, wenn Liszt das alles nachmacht und Wagner es in Abhandlungen gerne wissenschaftlich formulieren möchte — ein Versuch, der regelmäßig in einigen Grobheiten ein klägliches Ende nimmt — wenn dieses Beginnen in Überschwenglichkeiten ausartet, die den Boden des gesunden Menschenverstandes verlieren oder ihn direkt verachten, dann hört die Gemütlichkeit auf, die wir Haydn entgegenbringen durften. Die Folgen davon zeigen sich bald. So ist Berlioz' „Symphonie“ Romeo und Julie nicht nur ein Orchesterstück, sondern auch eine Komposition für Chor und Orchester, mit ähnlicher Prätension wie im Oratorium (nur ohne den Charakter des orare), die überdies im Finale eine dramatische Darstellung vertragen würde, also nicht nur eine Vermischung dreier Stile, deren notwendige Sonderung Berlioz gar nicht geahnt zu haben scheint, sondern auch ein beständiges Schwanken zwischen den verschiedenen Graden der gehobenen Stimmung, wie sie uns durch Instrumental- und Vokalmusik geboten wird, ein Schwanken zwischen Bestimmtheit und Unbestimmtheit, musikalischem Interesse und Gedankenspiel mit den Beziehungen der Begriffe, ein Ungetüm, den indischen Götterbildern vergleichbar, mit hundert Armen und vielen Gesichtern. Schon Beethoven hatte den ersten bedeutenderen Anlaß gegeben, den Deutungsversuchen in der Musik eine größere Aufmerksamkeit zu schenken. Wenn er Sätze in seinen Sonaten mit les Adieux, l'absence, retour überschrieb, bei andern wieder direkt erklärte, sie stünden in kausalem Zusammenhange mit Shakespeares Sturm oder Szenen aus seinem eigenen Leben, so glauben wir gerne, daß diese den Anlaß zu der betreffenden Erfindung gegeben haben, aber es folgt noch nicht daraus, daß sich dieser Anlaß erkennen lasse, und noch viel weniger, daß es geradezu die Aufgabe des Komponisten sei, diesen Anlaß erkennbar zu machen, und daß ferner die Schönheit der Musik mit der Erreichung dieser Aufgabe wachse. Das sind zwei weitere Folgerungen, die aus der ersten nicht so ohne weiteres entstehen und von Beethoven selbst vielleicht auch nicht beabsichtigt wurden. Dennoch hat die Theorie diese Thatsachen benutzt, um für ihre Sätze eine Motivierung zu finden. Unzähligemale wurde

auf seine Pastoralsymphonie hingewiesen, die aber ebenso den Gegnern willkommen war, weil gerade sie (die erste Symphonie vielleicht ausgenommen) die schwächste ist.[1]) Ebensowenig als die Sprache die schönste ist, die streng sondert und bestimmt, ist es die Musik, die nur einem bestimmten Vorgang zum Ausdruck zu dienen versucht, doch hat sie noch immer den Vorzug vor der Sprache, daß sie es eben nicht kann. Zu diesem Schlusse sind auf praktischem Wege noch alle Komponisten gekommen, aber statt darin die entsprechende Belehrung zu finden, ersinnen sie die verschiedensten Mittel, diese Bestimmtheit dennoch herbeizuführen. Sie müssen sämtlich unstatthaft sein, weil sie ein über die Natur der Musik hinausgehendes, ihr völlig fremdes Ziel haben. In solchen Fällen muß die Musik entweder andern überlassen, was sie selbst nicht kann, also das Feld räumen, auf dem sie dann höchstens nebenher mitläuft und sich durch die Versuche, Unmögliches nachzuahmen, lächerlich macht, oder sie scheitert von vornherein an der Aussichtslosigkeit ihres Beginnens. Ein Beispiel hierfür ist die in der Ästhetik vielbesprochene neunte Symphonie Beethovens. Ein großes Instrumentalwerk läuft in einen Chor aus. Nun hat die Instrumental- wie die Vokalmusik die ihrer Natur angemessenen stilgemäßen Formen und Figuren. Was der einen natürlich ist, widerstrebt der andern. Die Folge davon ist, daß, wenn sie zusammenkommen, die eine oder die andere auf ihre volle, naturgemäße Entwickelung verzichten muß. Das durfte hier die Vokalmusik nicht, denn sie wurde nur herbeigerufen, um eine entscheidende Rolle zu spielen, es durfte auch die Instrumentalmusik nicht, weil sie in dem Momente, wo sie nahe daran ist, den Gipfel, auf den sie so lange hinarbeitet, zu erreichen, nicht abtreten kann. So bleibt denn nichts anderes übrig,

---

[1]) Ambros sagt davon (Grenzen d. M. u. K. S. 172): „Wer die unsäglich schöne Aussicht vom Abhänge des Kahlenberges bei Wien kennt (etwa von den Höhen oberhalb Heiligenstadt), diesen Blick über die Rebenhügel und freundlichen Ortschaften des Vordergrundes auf dem Spiegel der Donau, die herrlich bewaldeten Donau-Auen, hinüber über die Weite des Marchfeldes, bis wo die blauen Karpathen den Horizont abgrenzen, der wird ahnen, wodurch Beethoven angeregt worden sein mag.“ Ich habe diese Aussicht oft genossen und die Symphonie vielleicht ebenso oft gehört, aber nie an einen Zusammenhang beider gedacht, obgleich ich ihr gerne glaube. Gerade das erstere aber verlangt die Ästhetik, wenn sie von Bestimmtheit der Tonkunst spricht.

als daß eines doch geschieht, und zwar nimmt hier die Vokalmusik die Formen der Instrumentalmusik an. Wie sich das ausnimmt, weiß jeder, der das Werk unvoreingenommen anhört, und er muß sich gestehen, daß er in dem Trubel doch nicht verstanden hat, was die Sänger sagen, das eigentlich beabsichtigte Ziel des Komponisten also nicht erreicht ist, trotzdem er ihm zuliebe auf die ureigenste Schönheit seiner Mittel verzichtet hat. Das ist die eine Folge; die andere ist die, daß die unendliche Fülle der Ideen, die vielleicht während des Instrumentalteiles entstand, im entscheidenden Momente, wo sie anfangen soll, ihrer unbändigen Größe sich bewußt zu werden, auf den bestimmten schmalen Pfad der Worte getrieben wird. In dem Momente, wo wir in die gehobene, alles umfassende Stimmung kommen, sollen wir uns bemühen, ein Bestimmtes zu verstehen und zu begreifen. Man wird uns vielleicht sagen, daß gerade diese alles umfassende Stimmung durch die Worte ausgedrückt werde: Seid umschlungen, Millionen! ꝛc. Wenn dies wirklich der Fall ist, dann ist die ausdrückliche Versicherung überflüssig, wenn nicht, ohnmächtig. Dazu kommt, daß der Gesang, was auch immer dabei gesprochen werden mag, uns stets in eine andere Sphäre bringt als Instrumentalmusik und daß er hier mit den Worten anfängt: „Ihr Freunde, nicht diese Töne, sondern laßt uns angenehmere anstimmen und freudenvollere.“ Durch diese ganz prosaische Wendung werden wir auf einmal aus allen Himmeln gerissen, wir fangen an, bestimmt zu überlegen, und hören auf, zu phantasieren. Alle nachträglichen Versicherungen, an denen die Solisten würgen und die Chor-Soprane mühsam sich strecken, vermögen uns nicht wiederzugeben, was uns durch den Eintritt des Sängers verloren ging. Von einem Bedürfnis nach Vokalmusik kann hier nicht die Rede sein, und es kann nicht begründet werden, mit der allenfalls zugegebenen Unbestimmtheit der Musik, denn gerade diese würde ein solches Beginnen als störend verbieten, weil in der Instrumentalmusik nur die ureigenste Natur der Tonkunst, nicht die etwaige Verbindung derselben mit anderen Künsten gezeigt werden soll. Müßte es doch sonst auch beim Quartette, das noch unfähiger im Ausdruck ist, gestattet sein, nach der Bestimmtheit des Wortes zu verlangen. Wie unpassend wäre hier das plötzliche Auftreten einer Singstimme. Mit vollem Recht hat daher David Strauß Beethovens Versuch

in der neunten Symphonie verglichen mit dem Beginnen, einer Marmorstatue den Kopf zu kolorieren.

Bei diesen Versuchen blieben die Kompositeure keineswegs stehen und die Nachfolger suchten ihre Vorgänger in diesem Beginnen noch zu überbieten, und das geschieht bis heute in einemfort. Die übertriebenen Konsequenzen erleichtern die Gegenrede, führen das eigene Prinzip ad absurdum und richten sich selbst. Einige der ärgsten Auswüchse solcher Theorien, gegen die sich selbst idealistische Schwärmer aufzutreten bewogen fanden, findet man verzeichnet in Ambros' Grenzen der Musik und Poesie (S. 132—135). Sie sind zu haltlos, als daß wir uns hier weiter damit befassen könnten. In dieselbe Kategorie rechnen wir das Beginnen Wagners, sich mit den Stellen, die Beethoven in der neunten Symphonie durch Worte bestimmt hatte, nicht zufrieden zu geben, und eine solche Deutung für das ganze Werk zu versuchen, also gerade gegen die Intention des Komponisten zu handeln, der doch selbst bestimmt hätte, wie und inwieweit er es für notwendig fand. Dieses Programm ist zugleich die Frucht eines Prinzips und deshalb soll es hier noch besprochen werden. Es heißt dort, Wagner wolle damit „die Erkenntnis der künstlerischen Anordnung“ erleichtern. Die übrigen Erwartungen, die er von dem Programm hegt, faßt er in folgendem Satze zusammen: „Muß nun zunächst zugestanden werden, daß das Wesen der höheren Instrumentalmusik namentlich darin besteht, in Tönen das auszusprechen, was in Worten unaussprechbar ist, so glauben wir uns hier auch nur andeutungsweise der Lösung einer unerreichbaren Aufgabe selbst dadurch zu nähern, daß wir Worte unseres großen Dichters Goethe zu Hilfe nehmen, die, wenn sie auch keineswegs mit Beethovens Werke in unmittelbarem Zusammenhange stehen und auf keine Weise die Bedeutung seiner rein musikalischen Schöpfung irgendwie durchdringend zu bezeichnen vermögen, dennoch die ihr zu Grunde liegenden höheren menschlichen Seelenstimmungen so erhaben ausdrücken, daß man im schlimmsten Falle des Unvermögens eines weiteren Verständnisses sich wohl mit der Festhaltung dieser Stimmungen begnügen dürfte, um wenigstens nicht gänzlich ohne Ergriffenheit von der Anhörung des Musikwerkes scheiden zu müssen.“ Dreierlei scheint mir hier ein vollkommener Widerspruch: Erstens, wie man zur Erklärung

eines Instrumentalwerkes „Worte zu Hilfe nehmen“ kann, wenn man der Ansicht ist, daß das, was Töne aussprechen, „in Worten unaussprechbar ist“; zweitens, wie man die Erkenntnis der künstlerischen Anordnung erleichtern“ will, mit Worten, die „auf keine Weise die Bedeutung seiner rein musikalischen Schöpfung irgendwie durchdringend zu bezeichnen vermögen“ (denn die künstlerische Anordnung wird doch durch die Musik bezeichnet, denn erst das Musikalische ist hier Sache des Künstlers, das Außermusikalische, das Wagner hier sucht, ist nichts Künstlerisches), und was man endlich drittens für das musikalische Werk gethan zu haben glaubt, durch ein Programm, von dem man eingesteht, daß dieses, also nicht die Musik, der Grund war und sein sollte, daß man „nicht gänzlich ohne Ergriffenheit von der Anhörung des Musikwerkes“ scheidet. Die Musik blieb somit ein Rätsel wie zuvor, und das Programm müßte für diejenigen, welche die Musik nicht verstehen, auch selbständigen Wert haben — das kann bei manchem der Fall sein, braucht aber dann nicht zu einem Musikstück zu kommen. Tritt uns schon hier eine gewisse Mutlosigkeit des Ausdruckes entgegen, die man sonst bei Wagner nicht gewohnt ist und die das im Vordersatz Ausgesprochene im Nachsatz gleich wieder abschwächt oder überhaupt nur unter einschränkenden Phrasen hervortritt, so sind wir über die Notwendigkeit eines Programms völlig im Unklaren bei folgender Stelle: „Das große Hauptthema, das gleich anfangs wie aus einem unheimlich bergenden Schleier nackt und mächtig heraustritt, könnte dem Sinne der ganzen Tondichtung nicht durchaus unangemessen vielleicht übersetzt werden durch Goethes Worte: „Entbehren sollst du! sollst entbehren!“ Solcher Worte, die vielleicht nicht durchaus unangemessen sind, ließen sich noch viele finden, was für einen Wert hat es aber, eines davon zu fixieren? Wir können hier nicht das ganze Programm wiedergeben, aber wir möchten darauf aufmerksam machen, daß eine Lektüre desselben eine solche Menge bestimmter Einzelheiten gibt, daß sich selten jemand bei Anhörung eines Tonstückes in sie verlieren wird und die objektiv festzusetzen ein eitles Bemühen ist. Wie Wagner dabei vorgeht, läßt sich am besten aus seiner Deutung des letzten Satzes entnehmen. Von dem Momente an, wo die Singstimmen eintreten, sollte seine Aufgabe zu Ende sein, denn jetzt bestimmt

Beethoven durch die Verse Schillers. Wagner sieht noch viel mehr darinnen und etwas ganz anderes, als diese Verse sagen. Was berechtigt ihn dazu? Die Worte Schillers hatten den Zweck zu bestimmen, Wagner dichtet trotzdem weiter. Wenn diese Anknüpfung der Phantasie gestattet ist, warum soll es nicht durch unsere subjektive Phantasie geschehen, und warum bemüht sich Wagner, diesen Flug unserer Phantasie durch Unterschiebung der von ihm vorgeschriebenen Gedanken zu unterdrücken? Oder sollen wir daran nicht gebunden sein? wozu sagt er sie uns? warum soll nicht jeder nach seiner Weise weiterdenken dürfen? Schade, daß solche Programmversuche nicht viel öfter gemacht wurden und von verschiedenen Seiten, ein Vergleich würde dann zeigen, daß sie gar keinen objektiven Wert haben, daß es mit einem Worte nicht darauf ankommt, was man weiterdenkt, sondern daß man weiterdenkt. Wo Schillers Verse sagen: „Laufet, Brüder, eure Bahn, freudig wie ein Held zum Siegen", sieht Wagner eine Schar Jünglinge (also bestimmte Brüder), er sieht, daß diese Jünglinge mutig sind, daß sie in die Schlacht stürzen, siegen werden und die Frucht dieses Sieges — Freude sein soll. Was Schiller nur im allgemeinen und nur vergleichsweise anführt, sieht Wagner wirklich und auf einen kleineren Kreis beschränkt, alles, weil die Musik einen Marschrhythmus hat, und schließt dann mit den Worten Goethes: „Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben, der täglich sie erobern muß." Für ihn ist Schillers Sprache wahrscheinlich auch noch nicht bestimmt genug. Das erinnert an die von Ambros erwähnte[1]) Deutung der neunten Symphonie durch Keudell, der sich nicht genierte, trotz der Schillerschen Verse darin die Geschichte der Diana und des Endymion zu finden und noch ins Detail auszumalen.

Die vorstehenden Citate dürften genügen, um ein Bild der Anschauung Wagners über Bestimmtheit der Musik zu geben. Es ist fast unmöglich, sich auf Wagners Theorien im einzelnen einzulassen, man muß sich begnügen, die Hauptpunkte daraus festzuhalten. Wer in solchen Sphären so vage herumphantasiert, mit dem ist nicht zu reden. Von einer logischen, systematischen Entwickelung ist nirgends eine Spur, seitenlange Schwärmereien ohne Sinn und Zusammenhang. Von einer

---

[1]) Grenzen der Musik und Poesie. St. 13. Anm.

Analyse kann hier nicht die Rede sein, man möchte an jedem Worte anstoßen. Wissenschaftlicher Wert ist diesen Schriften daher nicht zuzuschreiben, eine Beurteilung durch Vernunft erscheint prinzipiell ausgeschlossen. Wagner schreibt nur für „Künstler“. Wie diese Künstler aussehen, wissen wir: hochfahrende Schwärmer, unausgekrochene Genies, die von Akkorden leben und in Luftschlössern wohnen, im übrigen aber Vernunft und Sitte verachten. Mögen sie sich damit unterhalten! ich kann's nicht. Wagner möchte gerne Opern mit Verstand schreiben und schreibt Bücher thatsächlich mit der Phantasie. Wer ein Unternehmen von Anbeginn derart verfehlt, der muß notwendigerweise scheitern. Es muß jedoch bemerkt werden, daß diese Vorwürfe nur den Theoretiker Wagner treffen. Seine Ansichten über die Oper wollen wir noch später besprechen. Es sei nur noch erwähnt, daß sie sich mit geringen Abweichungen bei Liszt wiederfinden und bei Beiden mehr den Charakter der Schwärmerei und Begeisterung als den eines wissenschaftlichen Gebäudes tragen, so daß die Ästhetik wenig daraus benutzen kann. Bei Liszt kommt noch hinzu, daß nicht einmal die nötige Aufrichtigkeit und Wahrheitsliebe vorhanden ist, derzufolge wir über manchen innern Vorgang des Komponisten Aufklärung finden könnten. Wie Berlioz, so nimmt auch er bei seinen Instrumentalkompositionen ein Programm zu Hilfe, das sich oft in ganz abstrakten Vorstellungen bewegt (wie zu les Préludes). Bei Berlioz aber durften wir glauben, daß dieses Programm mit der Komposition in ursächlichem Zusammenhang steht, bei Liszt aber, wo wir nachweisen können, daß die Komposition als simple Fingerübung erfunden war (wie bei „Mazeppa“), als Etude, also leeres Formenspiel mit instruktivem Charakter, von wo sie bei jeder neuen Auflage mit höherer Prätension aufstieg, bis wir sie zuletzt instrumentiert und Victor Hugos Gedicht Mazeppa unterschoben finden, als wäre dies wirklich der Ursprung der Komposition — bei Liszt können wir nur über eins in Zweifel sein, ob wir das erste- oder das letztemal getäuscht worden sind. Und wenn er uns dann ein andermal (bei der Graner Festmesse) versichert, daß er sie mehr gebetet als komponiert habe, so kann sich die Ästhetik immer dabei denken, wer weiß, ob das nicht auch eine bloße Fingerübung gewesen ist. Und sie wird in dem Unglauben bestärkt durch den raffinierten, wohlberechneten Cha-

rakter der Komposition, der uns alles eher als ein Gebet vermuten läßt.

Was Schumanns schriftliche Äußerungen betrifft, so sind auch sie mit einer gewissen Reserve aufzunehmen. Nicht etwa wegen ihrer Glaubwürdigkeit, sondern weil sie zeigen, daß Schumanns Urteil immer mehr der Ausdruck seiner persönlichen Ergriffenheit und Begeisterung war und er sich nicht bemühte, die Allgemeingültigkeit desselben durch Hinweglassung alles rein Subjektiven herzustellen. Während er ursprünglich von Berlioz' Werken begeistert ist, urteilt er später viel ruhiger und weniger anerkennend über dieselben und seine vorwiegend schwärmerische Natur, der die Vorliebe für Charakterstücke entsprang, hindert oft die bestimmte Präzision einer wissenschaftlichen Theorie. In der Kunst lassen wir diesen Zug viel eher hingehen und besonders die Musik ist dem romantischen Halbdunkel keineswegs abhold, aber die Ästhetik kann es nicht brauchen.

Von den neueren wäre noch Gounod zu erwähnen. Wie bei Haydn, so finden wir auch bei ihm im Oratorium gewisse vielsagende Überschriften, die bei ihm auf ein theoretisches Glaubensbekenntnis schließen lassen. Sie nehmen sich aber ganz anders aus wie bei Haydn. Hier ist es nicht mehr ein naives, unbefangenes Gemüt, das nur Bilder wählt, ohne an weitgehende Folgen zu denken, hier ist es Absicht, ist's Berechnung. Es sind nicht mehr allgemeine Charakterisierungen einer Stimmung, sondern wohlgesetzte und durchdachte Erläuterungen. So die Vorrede zur „Redemption“: „Dieses Werk ist die lyrische Darstellung der drei großen Thatsachen, auf welchen das Dasein der christlichen Gesellschaft ruht; nämlich erstens: Leiden und Tod des Erlösers; zweitens: sein glorreiches Leben auf Erden von der Auferstehung bis zur Himmelfahrt; drittens: die Ausbreitung des Christentums durch die Apostel. Vorangeht ein Prolog über die Schöpfung, den Sündenfall und die Heilandsverkündigung.“ Wie er dieses philosophisch-theologische Werk durchführt und in welche Beziehung die Musik dazu treten kann, zeigt am besten eine Stelle, wo es heißt: „Bei den Worten: Er ist auferstanden! überspringen Gesang und Instrumentalbaß plötzlich einen Terzenschritt, dadurch ausdrückend, daß Christus durch seine göttliche Macht über das Grab triumphiert

hat." Welcher Sterbliche wird bei einem Terzenschritt an Christus und seine göttliche Macht denken! Sollte Gounod wirklich glauben, daß dies Musik durch sich selbst auszudrücken im Stande ist, dann könnten wir getrost jede weitere Diskussion abbrechen; will er uns aber durch diesen Schritt an eine wörtlich gegebene Erklärung erinnern oder sie illustrieren, so müssen wir mit aller Entschiedenheit hervorheben, daß dies nur dann einen Sinn hätte, wenn diese selbst als Text in Musik gesetzt worden wäre, nicht wenn sie außerhalb des Kunstwerkes steht. Das sind hier nur die Worte: Er ist auferstanden. Ein Triumph, und durch göttliche Macht, und über das Grab, das sind Dinge, die nicht im Text selbst, sondern höchstens in der Geschichte enthalten sind. Ein musikalisches Kunstwerk kann nicht zwei Texte haben, einen, den es in Musik setzt, und einen, den es nicht in Musik setzt. Finden wir bei Haydn eine Stelle, in der die Musik zu dem Texte: „In grauem Schleier rückt heran das sanfte Morgenlicht" mit aller Bescheidenheit auftritt, so sagt uns Gounod viel anspruchsvoller außerhalb des in Musik gesetzten Textes: „Ein Instrumentalspiel drückt die Morgenröte eines gesegneten Zeitalters aus." Wenn die Musik noch viel ausdrucksfähiger wäre, als sie thatsächlich ist, geistreiche Phrasen könnte sie nie ausdrücken. Man sieht, es ist ein bedeutender Umschwung eingetreten in den Intentionen der Komponisten,[1]) eine Sucht nach Höherem, das sie

[1]) Siehe Ambros a. a. O. Vorrede: Einst „kannte der Komponist alles, was spezifisch zu seiner Kunst gehört, auf das genaueste — seinen Generalbaß, seine Akkorden- und Harmonielehre, Nachahmungslehre, einfachen und doppelten Kontrapunkt u. s. w. Im übrigen hatte er eine sehr weitgehende venia ignorantiae — er brauchte sich um nichts weiter zu bekümmern . . . . . heutzutage liest der Komponist seinen Shakespeare und Sophokles in der Ursprache und weiß sie halb auswendig, er hat Humboldts Kosmos so gut studiert, wie die Geschichtswerke von Niebuhr oder Ranke, er kennt die Operationen des dialektischen Prozesses nach Hegel so genau, oder vielmehr noch genauer, als die richtige Art der Beantwortung eines Fugenthema, — in Italien, wenn er Zeit und Geldmittel zu einer Reise dahin besitzt, kümmert er sich nicht um die Oper (was ihm eigentlich gar nicht übel zu nehmen ist), dafür macht er zu Rom alldonnerstäglich dem Jupiter von Otrikoli und dem Jupiter Verospi und wie sie alle heißen, seine Aufwartung, er verträumt seine Villeggiatur im Genusse der Natur und des Volkslebens zu Aricia u s. w. Kurz man könnte so einen Herrn fast Herrn Mikrokosmus nennen." Das ist nun durchaus übertrieben. Der heutige Komponist versteht weder Sophokles noch Niebuhr (eher noch Shake-

vielleicht oft selbst nicht verstehen. Die Gewohnheit der Kompositeure, zu ihren eigenen musikalischen Werken Kommentare zu schreiben, häuft sich immer mehr. Das ist ein Fehler, den die Poesie schon vor hundert Jahren eingesehen hat. „Ein poetisches Werk", sagt Schiller, „muß sich selbst rechtfertigen, und wo die That nicht spricht, da wird das Wort nicht viel helfen." Bezeichnend ist, was Boito in seinem Kommentar — wenn man so sagen darf — zu Mefistofele sagt. Hier wie in den meisten derartigen Erläuterungen sind Dinge gesagt, die den wahrhaften Gelehrten wahrscheinlich so selbstverständlich und unwesentlich erscheinen würden, daß er sie gar nicht erwähnen würde. Dadurch, daß sie dennoch eigens hervorgehoben werden, beweisen die Kompositeure nur, daß sie in diesen Dingen doch noch nicht recht heimisch sind und das Gewöhnliche und Einfache als Besonderes und Großartiges ansehen. Auch die eigenen Fehler werden in diesen Kommentaren noch deutlicher hervorgehoben, als durch das Werk selbst. So sehen wir in Mefistofele zur Genüge, daß Boito den Faust Goethes nicht verstanden hat; dies noch durch verfehlte Erläuterungen zu dokumentieren, wäre überflüssig gewesen.[1])

Aus diesen Betrachtungen können wir schließen, daß die Ästhetik von den Kompositeuren nichts lernen kann. Sie ahnen so manches, aber sie wissen es nicht, und wo sie das letztere versuchen, gehen sie fehl.

Die formalistische Ästhetik; Herbart, Zimmermann, Hanslick.

Im Gegensatz zu Hegels Ansicht, der die subjektive Verschiedenheit der Auffassung des Schönen durch die untrügliche Wahrheit der Darstellung desselben zu bannen suchte und den Gehalt des

speare, weil die Musiker in England gute Geschäfte machen), noch Humboldt, noch viel weniger Hegel, und weiß nichts daraus auswendig, außer was er, um damit zu flunkern eigens hierzu gelernt hat, aber er thut so, als ob er das alles verstünde, und die Weisheit mit Löffeln gegessen hätte. Und aus dieser unechten Wissenschaftlichkeit entspringen alle Fehler der gegenwärtigen Komponisten.

[1]) Dort heißt es: „Il quarto atto e l'epilogo del' opera sono tolti dal secondo Faust di Göthe, che è la continuazione ed il complemento, necessario del primo. Senza questa continuazione il dramma rimane monco (?) nel suo sviluppo e nel suo scopo.

Schönen hervorhob — was in der Musik die Deutungsversuche und das Suchen nach einem begrifflichen Inhalt zu rechtfertigen schien, ohne daß die Vertreter dieser Ansicht die gegenteilige Meinung Hegels in der Musik berücksichtigt hätten — stellte Herbart zur Erreichung der Allgemeingültigkeit ästhetischer Urteile die Theorie vom unbedingt Schönen auf. Es fällt dies zusammen mit seiner Untersuchung über das Gute, dessen ursprüngliche Würdigung, unabhängig von allem Begehren, er sich zur Aufgabe macht. Dazu führt ihn die Überlegung, daß nicht das Begehren seinen Vorzug erhalten kann durch das Gut, worauf es gerichtet ist, und zugleich dieses insofern ein solches sein kann, als es begehrt wird, weil wir uns sonst im Kreise drehen würden, ohne „Anfang noch Inhalt" zu gewinnen. Allerdings. Solange der Verstand Gut und Begehren scheidet, werden wir in einem von beiden allein vergebens das Gute suchen, aber in der Natur verschmilzt Gut und Begehren durch die Erreichung zu einer untrennbaren Einheit, in der das Gute zu suchen ist. Wie in der Metaphysik von einem Ineinandersein der Realen, so spricht Herbart auch in der Psychologie von einem Ineinander der Vorstellungen; und Begehren ist ihm kein spezielles Seelenvermögen, sondern nur ein Gehemmtsein der Vorstellungen, deren ungehemmtes Hervortreten das Geschmacksurteil als seinen Effekt zur Folge hat. Nun ist aber das Vorgestellte „verschmolzen mit seiner Annehmlichkeit und Widrigkeit in das eine und unteilbare Gefühl der Lust und des Schmerzes",[1]) soll aber auch unabhängig von alledem „lediglich als Gegenstand der Erkenntnis, rein theoretisch vorgestellt werden können", es soll sich als ein Gleichgültiges betreffen lassen. Wir sehen, die Unabhängigkeit vom Subjekt wird auch hier angestrebt und soll erreicht werden durch den Gedanken, daß dem Vorgestellten als bloß Gleichgültigem zu ihm selber, als Beifälligem oder Mißfälligem etwas fehlen müsse, somit das Vorgestellte ein Zusammengesetztes wäre, bestehend aus dem Gleichgültigen und seiner Ergänzung. Diese letztere, gleichfalls ein Vorgestelltes, müßte sich als ein auf dieselbe Weise Zusammengesetztes ergeben: aus dem Gleichgültigen und seiner Ergänzung u. s. f. So gelangen wir zu dem Hauptsatz der Herbartschen Ästhetik: „daß

---

[1]) Herbart, Allg. prakt. Philosophie.

jeder Teil dessen, was als Zusammengesetztes gefällt oder mißfällt, für sich und einzeln genommen gleichgültig — mit einem Worte, daß die Materie gleichgültig, die Form hingegen der ästhetischen Beurteilung unterworfen sei". Hier müssen wir einwenden, daß dieses Resultat nur erzielt werden konnte durch die theoretische Scheidung dessen, was in Wirklichkeit nicht geschieden werden kann, und zwar konsequent nach Herbarts eigenen Worten, da er ja selbst behauptete, daß Beifall und Mißfallen dem Vorgestellten „zukomme", „einem jeden einzelnen Verhältnisse ursprünglich eigen" sei. Diese Erkenntnis hätte mit der Behauptung enden müssen, daß vollendete Vorstellung unmöglich, und wenn diese für ein unveränderliches ästhetisches Urteil unerläßlich ist, auch die Allgemeingültigkeit der letzteren ein frommer Wunsch bleiben müsse, denn wie können wir trennen und als einzeln betrachten, was in dieser Trennung nie bestehen kann? Wie würden wir es, um bei Herbarts Beispiel zu bleiben, bei der Quinte oder der Terz anstellen, um diese Scheidung vorzunehmen? Wir würden entweder nie zu ihrer Schönheit gelangen oder nicht vollendet vorstellen, und wohlgemerkt, dies alles als Konsequenz von Herbarts eigener Forderung. Hier würde Schillers Wort passen, daß wir, wenn wir zu scheiden beginnen, nie einen „Begriff von der Schönheit" [1]) erlangen, im letzteren Falle, wo wir unvollendet vorstellen, von der Schönheit keinen Begriff erlangen. Außerdem birgt Herbarts Forderung einen unendlichen Widerspruch, indem die verlangte Scheidung des Vorgestellten in ein Gleichgültiges und dessen Ergänzung nie aufhört, sondern immer noch ein Teil übrig bleibt, bei dem wir in gleicher Weise vorgehen müssen. [2]) So werden wir in einen unendlichen Prozeß verwickelt, der zu keinem Ende, keinem Resultate führen kann. Das Bestreben, uns zum Begriff zu führen, entfernt uns in gleichem Maße von der Schönheit selbst, was sich uns am deutlichsten durch den Hinweis auf die musikalischen Lehren und die davon abgeleitete Aufgabe der Ästhetik zeigt: „Nicht definieren,

[1]) Schiller: Ästhet. Erziehung d. Menschen 18. Brief.

[2]) Daraus folgt, daß ein „vollendetes Vorstellen" unmöglich ist, daß also die Identität von Subjekt und Prädikat des ästhetischen Urteils nie zu Stande kommt, aus der Zimmermann mit Herbart die Evidenz des ästhetischen Urteils ableiten will (siehe Zimmermann, Ästhetik II, § 59—61).

nicht demonstrieren, nicht deduzieren, selbst nicht sowohl Kunstgattungen unterscheiden und über vorhandene Kunstwerke räsonnieren, als vielmehr versetzen sollte sie uns in die Auffassung der gesamten einfachen Verhältnisse, so viele es deren geben mag, die beim vollendeten Vorstellen Beifall und Mißfallen erzeugen. Inne werden sollten wir durch sie eben des spezifischen Beifalls und des spezifischen Mißfallens, welches einem jeden einzelnen Verhältnisse ursprünglich eigen ist". Und: „darf man es sagen, daß die musikalischen Lehren, die den seltsamen Namen: Generalbaß führen, das einzige richtige Vorbild sind, welches für eine echte Ästhetik bis jetzt vorhanden ist? Dieser Generalbaß verlangt und gewinnt für seine einfachen Intervalle, Akkorde und Fortschreitungen absolute Beurteilung, ohne irgend etwas zu beweisen oder zu erklären". Abgesehen davon, daß Herbart selbst diesen Forderungen untreu wurde und in seinen „psychologischen Bemerkungen zur Tonlehre" zu beweisen und zu erklären anfing, zeigt sich hier am deutlichsten, wohin man mit Herbarts Lehren kommen würde. Gerade der Musiker muß dagegen protestieren, daß man der Schönheit seiner Werke vom Generalbaß aus beikommen wolle, denn dieser sagt uns nichts anderes als die Verhältnisse der Töne, auf Grund deren Musik überhaupt möglich ist, und gibt uns keinen Aufschluß über deren Schönheit. Er führt uns nur bis zur ästhetischen Indifferenz. In keiner Kunst tritt das so deutlich hervor, wie in der Musik. Die reinste Sequenz, die der Generalbaß konstruiert, die entlegensten Akkorde, die er vermittelnd verbindet, lassen uns kalt, obgleich wir nicht sagen könnten, daß sie uns mißfallen. Er führt uns nur über das Häßliche hinweg, welchem Begriff der der Musik widerstreitet, und nicht weiter, als die Grammatik den Dichter, die ihm zeigt, wie er mit dem Wortmaterial verfahren muß, um Gedanken überhaupt richtig und unzweifelhaft zum Ausdruck zu bringen; sie schön zu formen, ist ausschließlich seine Sache, und liegt noch weit hinter dem, was die Wissenschaft lehren kann. Wenn die Lehren des Generalbasses wirklich schon genügen sollten, um Beifall und Mißfallen am Kunstwerk zu erzeugen, jedermann könnte ein großer Kompositeur werden, und wie viel ließe sich an unseren großen Meistern aussetzen. Dies letztere ist thatsächlich geschehen von manchen Musik-Theoretikern, die allerdings

„ohne irgend etwas zu beweisen oder zu erklären“ in aller Ruhe dekretierten, so und nicht anders müsse komponiert werden. Wie wenig man sich daran gekehrt und wie viele neue Schönheiten uns trotzdem geboten wurden, ist bekannt. Die Befolgung der etwa vom Generalbaß aufgestellten Lehren kann wohl unsere theoretische Zustimmung erlangen, aber nicht Beifall und Mißfallen, die doch auch noch etwas anderes sind als die Übereinstimmung mit unserer Erkenntnis, wenn nicht zugegeben werden soll, was unmöglich zugegeben werden kann, daß Schönheit und Wahrheit identisch seien. Bei Herbart aber unterscheidet sich die Betrachtung des Kunstwerkes in nichts von der der Naturkräfte und -Erscheinungen, und bleibt ohne Rücksicht auf die im Subjekt selbst dadurch entstandene Änderung. Diese Einwürfe von der Harmonielehre aus kannte Herbart sehr wohl, und sie waren es, die ihn begreiflicherweise am meisten erregten. „Zu den Einwendungen, deren Gewicht in ihrer Dreistigkeit besteht, gehört auch die Behauptung: die Zahlenverhältnisse, welche den Unterschied der harmonischen und disharmonischen Intervalle der Töne bestimmen (und zwar einzig und allein bestimmen), seien nicht die Elemente des positiven Schönen in der Musik, und aus ihnen könnte bloß lästige Einförmigkeit hervorgehen, wenn nicht der schaffende Geist des Künstlers ihnen Seele und Bedeutung zugeben müßte. So muß also wohl gar die Harmonie sich aus dem Gebiete der Ästhetik vertreiben lassen! So muß der Choral, der freilich beinahe einzig auf der Harmonie beruht, wenigstens durch sie erst schön wird, samt der darauf gewendeten Kunst eines Sebastian Bach und seiner Geistesverwandten wohl dem Vorwurfe lästiger Einförmigkeit unterliegen! Und weil der Rhythmus ebenfalls das Unglück hat, durch Zahlen bestimmt zu sein, muß er vermutlich mit der Harmonie in die gleiche Verbannung gehen! u. s. w.“ [1]) Die Dreistigkeit, von der Herbart spricht, fällt nur auf ihn selbst zurück. Denn wenn Herbart nicht einsieht, daß ein nach den Gesetzen der Harmonielehre gebautes Musikstück, das jeder Stümper von einem Organisten zusammenbringt, gar nichts heißt, wenn der Künstler ihm nicht die Seele einhaucht, die sich nicht durch Zahlen bestimmen läßt, sondern eine Naturgabe sein

---

[1]) Herbart: Einleitung zur Philosophie. 2. Ausgabe. § 100. Anm. 1.

muß, dann ist ihm einfach nicht zu helfen. Harmonie und Rhythmus müssen sich allerdings aus der Ästhetik, nicht aber aus dem Kunstwerk vertreiben lassen. Bachs Choräle aber und seine Geistesverwandten sind nicht mehr die reinen Begriffe der Harmonielehre und des Rhythmus, sie sind schon die Anwendung derselben im „lebendigen" Kunstwerke, das den „psychischen Mechanismus" nachahmt. Und das ist es, was wir behaupten, daß die Auflösung der Elemente in Begriffe, welche in der Ästhetik Herbarts durchgeführt werden soll, uns nichts sagt über die Schönheit, sondern eben nur den Begriff zeigt. An diesen kann der Künstler allerdings nichts neues finden, aber mit diesen.

Zudem müssen wir fragen: ist es denn wirklich wahr, daß gewissen einfachen Verhältnissen, Musterbildern, notwendigerweise Beifall und Mißfallen zukomme, und daß sie, keiner Gefahr der Änderung ausgesetzt, unverrückbar feststehen? Obgleich, wiederum insbesondere mit Hinweis auf die musikalischen Lehren, schon ein Blick auf die Geschichte der Harmonielehre daran einige Zweifel aufkommen lassen wird, werden diese noch reger werden bei dem Gedanken, wieso wir gerade hier bei diesen Musterbildern zur vollkommenen richtigen Kenntnis ohne weiteres gelangen, während wir uns doch in unserem gesamten übrigen Wissen keineswegs so glücklich schätzen können. Sind sie etwa durch Induktion gewonnen, indem von allen in den musikalischen Kunstwerken vorkommenden Tonverhältnissen die gemeinschaftlichen herausgenommen und auf ihre einfachste Gestalt zurückgeführt sind? Nichts wäre den Herbartschen Ideen widersprechender als eine solche Annahme. Wie in der Metaphysik, so spricht er auch in der praktischen Philosophie den durch Induktion gewonnenen Resultaten jede Geltung ab und betrachtet die Allgemeinheit, Ewigkeit und Unveränderlichkeit der Geschmacksurteile als eine Folge der vollendeten Vorstellung des gleichen Verhältnisses. Aber die alte Frage bleibt aufrecht: wieso kommt es, daß wir diese Verhältnisse gleich von allem Anfange an vollendet vorstellen können? und kann dies jeder ohne weiteres? Wer würde diese Fragen bejahen, ohne den Thatsachen zu widersprechen? Müssen sie also verneint werden, so bleibt zu überlegen, von wann an stellen wir vollendet vor, woher wissen wir dies, und wer stellt vollendet vor? Es ist der bekannte Einwurf: wie können

wir das Unbedingte vom bedingten Standpunkt erfassen? Sehr einfach sagt Herbart, „kein Mensch wird geboren mit der Anschauung des Unbedingten“,[1]) aber der Lernende braucht nur auf dem „rechten Standpunkt“ zu stehen, er braucht nur ins Auge zu fassen, „was man ihm zeigt“ und die richtige Entscheidung ist fertig. Aber welches ist dieser Standpunkt, was zeigt man ihm? Nach Herbart: die Trennung des Vorgestellten in ein Gleichgültiges und seine Ergänzung. Da kann er aber lange stehen, denn mit der wird er nie fertig, wenn er sie überhaupt machen kann, was ich bezweifle. Das geht also nicht. Vielleicht könnte man rückwärts erschließen aus der Gleichheit der Geschmacksurteile; diejenigen, die gleich geurteilt haben, müssen auch vollendet vorgestellt haben. Aber ein solcher Schluß wäre immerhin noch durch unvollständige Induktion gewonnen, es liegen nie alle Geschmacksurteile vor, und überdies wäre auch dieses Beginnen so ganz gegen Herbarts Art zu philosophieren, daß wir dies unmöglich als den verlangten Weg bezeichnen können, zu den Musterbildern zu kommen. Für die Ethik gibt Herbart wenigstens zu, daß die Begriffe von Willen mit spekulativer Vorsicht werden zu bestimmen sein, beim Musiker aber stellt er sich dies viel einfacher vor; dieser brauche nur „die Töne erklingen zu lassen, um die Verhältnisse vorzulegen“. Kann man wirklich glauben, daß dies so einfach ist? Ohne einige wilde Völker aus dem Innern Afrikas oder Australiens herholen zu wollen, sagt uns die Geschichte der Kulturvölker, daß nicht nur über vorgelegte Tonverhältnisse zu verschiedenen Zeiten verschiedene Urteile ergangen sind, sondern daß einmal auch überhaupt gar kein Geschmacksurteil über sie erging. Weil nicht vollendet vorgestellt wurde, höre ich erwidern. Ja, aber seit wann, frage ich wieder, wird also vollendet vorgestellt? Sind wir nicht vielleicht alle noch befangen in einer ganz unvollendeten Vorstellung, die durch andere gehemmt sich als subjektiv verschiedene Begierden geltend machen wollen? Wann und wodurch ist der Prozeß als beendet anzusehen, welcher anfängt mit der Unmöglichkeit, ein Geschmacksurteil über Tonverhältnisse zu fällen — wofür uns selbst in der Gegenwart die Kulturvölker Beispiele geben — und endet mit der Unveränderlichkeit und Allgemein-

[1]) Einleitung in die Philosophie, § 83 Anm.

gültigkeit derselben? Die Antwort darauf erhalten wir bei Herbart nicht, wie aber steht es dann mit unsern Musterbildern, woher kommen sie? Wenn nicht durch Induktion und nicht durch Deduktion, dann bliebe nur eins übrig: ein Vermögen a priori. Daß dies nach Herbart ganz insbesondere ausgeschlossen ist, bedarf keiner weiteren Auseinandersetzungen. Es gibt kein bloßes Vermögen, weil „ein Vermögen, das nicht Kraft ist, einer Ergänzung bedürfe, um aus einem bloßen Möglichkeitsgrunde zum Wirklichkeitsgrunde zu werden, somit aber in der That nichts vermöge, d. h. kein Vermögen sei". Wird uns also auch die Erkenntnis a priori genommen, dann bleibt nichts mehr übrig, und in der That ist die Entstehung der Musterbilder rätselhaft. Freilich macht das Herbart keine Sorgen, der die Fragen nach der Möglichkeit solcher Beurteilung rein abgeschnitten wissen will. Möglich, daß sie auch nicht streng in die praktische Philosophie gehören, aber wissen möchten wir es denn doch, wie sie zu Stande kommen, wenn schon nicht von ihr, so doch wenigstens von einer andern Seite her, und werden uns durch den Ausspruch Herbarts, daß die ästhetischen Urteile eines Beweises weder fähig noch bedürftig seien, nicht abschrecken lassen, dennoch einen zu suchen. Gerade in dieser Hinsicht werden wir etwas zu erreichen trachten, und wenn wir heute noch nicht fähig sein sollten, hier eine Richtschnur aufzustellen und sie als die gültige nach allen Seiten hin zu sichern, so müßten wir eben versuchen, uns so weit zu vervollkommnen, daß wir auch dies zu thun in der Lage sind, niemals aber völlig davon abstehen. Hat doch selbst Herbart eine ähnliche Äußerung Kants, wenn auch auf einem andern Gebiete, so doch mit demselben Resultate, daß die Gemeinschaft von Substanzen ohne Zweifel „außer dem Felde menschlicher Erkenntnis liegt",[1]) als nicht genügend erachtet, um das Bestreben, sie zu begreifen und zu erklären, aufzugeben. Was schließlich am meisten befremdet, ist, daß Herbart trotz aller Bemühungen das Schöne wie das Gute rein zum Gegenstand theoretischer Erkenntnis zu machen, trotzdem er das moralische Gefühl aus den Grundlegungen der Sittenlehre verwiesen und davor gewarnt hat, den Geschmack als eine neuerliche Einführung desselben unter anderem

---

[1]) Kant: Kritik der reinen Vernunft.

Namen zu betrachten, sich endlich doch genötigt sieht, jeden auf immer an sein Herz zu verweisen, „an jenes Zartgefühl nämlich, wem die Schätzung der Annäherung des Wirklichen an die Ideen“ [1]) zugeschrieben wird. Da kommt allerdings kein neuer Name, sondern der alte Name mit einer um nichts geringeren und weniger problematischen Funktion. Wer nach Abweisung des Gefühls und der Empirie an die absolute Fassung des Guten und Schönen geht und nach einer mühevollen, höchst scharfsinnigen Deduktion zum Schlusse kommt: die Schwierigkeit auszumitteln, was in dem Wirklichen den Ideen entspreche, lasse sich durch Begriffe nicht heben, sondern habe in den „Dunkelheiten und Vieldeutigkeiten der Empirie“ ihren Sitz, der ist doch, wenn auch auf einem andern, so doch ebenso beschaffenen Punkte angelangt, als derjenige war, auf dem er sich zu Beginn der Untersuchung befand.

Die Gefahr, die wir oben für die Herbartsche Lehre andeuteten, daß das Schöne sich in nichts von dem Wahren unterscheide, hat bei Zimmermann aufgehört, eine solche zu sein, hier ist sie zur Thatsache geworden. Von Leibnitz hat er den Gedanken übernommen, die Wahrheit als das reine Sein anzunehmen, das objektiv, an sich ist. Schon hier könnte man erwidern, daß das Suchen nach einem Ansich immer ein „Sprung ins Leere“ sei. Die ganze Welt ist eine Relation und außer ihr ist nichts. Doch darüber hat die Metaphysik zu entscheiden, nur die Folgen dieses Gedankens für das Schöne möchten wir betrachten. Auch die schönen Formverhältnisse sollen nach Zimmermann an sich sein und so wie der Mann der Wissenschaft die Wahrheit entdeckt und nicht erfindet, so entdeckt auch der Künstler seine schöne Form, er erfindet sie nicht, er ist nichts anderes als der „Christoph Columbus“ der Kunst, der längst bestehende Formen nur für uns existent macht. Danach müßte es auch eine Forschung nach dem Schönen geben, und wie bei dem Wahren, so könnte sie auch hier in ein System gebracht und durch Unterricht jedem zugänglich gemacht werden. Die Forschung findet auch statt, aber das Schöne wird durch sie nie entdeckt, am allerwenigsten geschaffen, das weiß der Musiker ganz insbesondere. Vom großen Kontrapunktisten Sechter pflegte

---

[1]) Herbart: praktische Philosophie (Schluß der Einleitung).

man zu sagen, daß selbst Gott an seinen Kompositionen nichts hätte ausstellen können. Er hat alles entdeckt, was sich in der Musik entdecken läßt, und doch kein einziges schönes Stück daraus gemacht. Und völlig neu sind die Formen einer Komposition Mozarts oder Beethovens auch nicht, aber was sie damit gemacht haben, ist neu und schön, ihm gebührt der Beifall. Also nicht in den Formen selbst, sondern erst in der Beziehung, in die wir sie zu unserem (der Gattung) geistigen Leben bringen, liegt das Schöne. Herbarts und Zimmermanns Beginnen ist, wie wenn man den Sinn eines Satzes herausfinden wollte, indem man jedes Wort gesondert betrachtet und untersucht, ob es richtig ist. Wäre man damit zufrieden, so könnte trotzdem der ganze Satz den blühendsten Unsinn enthalten, ohne daß man vom Standpunkt der gesonderten Wortbetrachtung etwas einwenden könnte. Ebensowenig als man auf diese Art zum Sinn des Satzes kommt, kann man nach Herbarts und Zimmermanns Methode zum Schönen kommen. Alle Beziehungen der einzelnen Tonverhältnisse zu einander vorher bestimmen zu wollen, wäre ebenso unmöglich, wie alle Gedanken aus Buchstaben oder Wortkombinationen zu finden. Das Wahre und Schöne haben nach Zimmermann den Unterschied, daß das letztere den Beifall mit sich führt. Daraus folgt aber, daß das Schöne eigentlich nie an sich sein kann, sondern nur mit dem Beifall, oder vielmehr mit dem, was uns zum Beifall veranlaßt, daß es also mit uns als den Beifall Spendenden rechnen muß, nicht an sich, für sich allein ist. Denn der Beifall ist *unser* Verhalten. Könnte es aber doch an sich sein, dann müßte es mit dem Wahren identisch werden, denn das reine an sich kennt keine Qualitäten. So schwankt denn auch immer Zimmermann zwischen der Identifizierung und Unterscheidung des Schönen und Mathematischen am Tonverhältnisse. Am überzeugendsten ist dies in folgender Stelle: „Das schöne Verhältnis *unterscheidet* sich nur dadurch vom mathematischen, daß es sinnlich wahrgenommen das Urteil des unbedingten Beifalls mit sich führt. Man überzeuge sich doch in der Musik, wo das unbedingt wohlgefällige Tonverhältnis *geradezu ein mathematisches* ist.“ [1]) Hier ist im Vordersatz das schöne Ton-

[1]) *Zimmermann*: Ästhetik I. St. 747.

verhältnis ein vom mathematischen verschiedenes, im Nachsatz geradezu dieses selbst. Was wohlgefällig ist, ist doch noch etwas außer dem mathematischen. Es wäre zu spät, diesen Widerspruch erst hier aufdecken zu wollen, er liegt schon weiter oben, dies sind nur die äußersten und darum schärfsten Ausläufer.

Das Schöne also ist an sich und wir sollen es entdecken; aber nicht wie die Wahrheit durch die Erkenntnis, sondern durch die Phantasie. Man muß gestehen, eine ganz neue Aufgabe für die Phantasie und damit eine neue Fassung derselben, die Phantasie soll ein an sich Seiendes entdecken und verwirklichen! Wir dachten bisher, die Phantasie hätte einzubilden, nicht auszubilden, zu fingieren, nicht zu forschen. Von ihr aus allerdings kann man zu diesen Thätigkeiten gelangen, aber sie selbst gehören nicht mehr der Phantasie an. Der Stoff, den die Phantasie benutzt, sind die sinnlichen Eindrücke, aber ihre Thätigkeit beginnt erst mit dem, was sie daraus macht, das aber muß sie finden,[1]) denn was unser Geist etwa schon Vorhandenes entdecken würde, dessen Reproduktion wäre nicht mehr Thätigkeit der Phantasie. So entsteht das „Ideal der Gestalt" allerdings erst mit der Phantasie, aber nicht mit der individuell verschiedenen, sondern mit demjenigen Teil derselben, den das ganze genus gemeinsam hat. Es soll so wenig als möglich örtlich und zeitlich bestimmt sein, rein menschlich wohlgefällig wollen wir es haben. Gewiß, aber eben menschlich, nicht rein an sich. Der Ästhetiker, heißt es, „muß aus allen subjektiven Idealen das bleibende suchen",[2]) damit sind wir vollständig einverstanden, aber mit dem Zusatz nicht: „das als solches nicht mehr subjektiv, sondern objektiv, nicht mehr diesem oder jenem, sondern unbedingt zu allen Zeiten und an allen Orten Wohlgefälliges ist". Eine Bedingung muß es immer haben, den unveränderten Grundzug der Gattung. Zimmermanns Forderung birgt hier abermals einen

---

[1]) In der Psychologie Zimmermanns (Philos. Propäd. 1867 § 126) heißt es ganz richtig, die Phantasie sei die veränderte Reproduktion der Gemeinbilder, der Dichter dürfe nicht ewig nur abbilden, sondern er müsse erfinden, und auch die Musik solle den Charakter von „Schöpfungen des denkenden Geistes" tragen. Von den Entdeckungsreisen der Phantasie wird hier nichts erzählt.

[2]) Zimmermann, Ästhetik. I. St. 747.

Widerspruch: der Ästhetiker soll das Bleibende in dem subjektiven Idealen suchen, und dieses Bleibende soll nicht mehr subjektiv sein? Eben deshalb, weil es in den Subjekten ewig bleiben muß, ist es erst recht subjektiv, aber nicht subjektiv verschieden; keineswegs aber ist das in den Subjekten ewig Bleibende ein Objektives. Das Objektive bleibt vielleicht, aber außerhalb der Subjekte. Und das ist es, was sich an Herbarts Ethik und Ästhetik immer aussetzen läßt, daß sie Dinge, die in uns liegen, ganz ungerechtfertigter Weise aus uns hinaus stellt. Was Zimmermann selbst der Kantschen Moralformel vorwarf, daß man zuerst wissen müsse, was gut sei, um es in diese Form zu bringen, [1]) dasselbe läßt sich gegen das Formelle, an sich Schöne einwenden. Um in diesen Formen das Schöne zu erkennen, muß ich vorher anderswoher wissen, was schön sei, ich muß schon schöne Kunstwerke kennen, um aus ihnen harmonische Schritte oder Intervalle als schön oder wenigstens richtig zu erkennen. So hat es auch die Harmonielehre gemacht, und wo sie das nicht thun zu müssen glaubte, ist sie regelmäßig von Künstlern desavouiert worden.

Zu denselben Resultaten kommt man, wenn man die Vergleiche und Beispiele für das Schöne betrachtet. Es soll sein wie das reine Licht, das beharrt, indes die Farbe entsteht und vergeht. Völlig reines Licht aber ist ein Unding, es muß immer eine bestimmte Farbe haben, wenn überhaupt Licht sein soll. Es soll sein „wie das vollkommenste Wasser, aus dem Schoße der Quelle geschöpfet, welches, je weniger Geschmack es hat, desto gesünder erachtet wird, weil es von allen fremden Teilen geläutert ist“. Aber einen Geschmack muß es doch haben, und aus irgend welchen Teilen muß es doch zusammengesetzt sein, wenn es überhaupt Wasser sein soll. Eines jedoch ist möglich, daß das Wasser und das Licht in Merkmalen auftreten, die wir überall und immer an ihm finden, mögen noch so viele andere dazu kommen, und in dieser Weise halten wir das, was nur eine Zusammensetzung fremder Teile zu Wasser und zu Licht ist, für seine Substanz selbst, oder es bekommt wenigstens scheinbar dessen Bedeutung für uns. Mit dem bestimmt Seienden brauchen wir also nicht wie die idealistische Ästhetik immer ein streng

[1]) Zimmermann: Das Rechtsprinzip bei Leibnitz. 1852. St. 49.

individuelles von allem Andern vollkommen verschiedenes anzunehmen, sondern nur eins, das in allen andern enthalten ist. Wasser und Licht sind nun allerdings ein Reales (Sein + quale, wie Herbart treffend bemerkt), und als solche müssen sie auch quale sein, ein reines Sein derselben ohne Qualität läßt sich nicht einmal denken. Und Lotze hat vollkommen Recht, wenn er in seiner „Geschichte der Ästhetik“ gegen Herbart behauptet, daß auch von dem ästhetischen Geschmacksurteile nichts übrig bleibe, wenn man alle Qualitäten davon absondere.[1]) Selbst wenn man ein reines Sein zugeben würde, könnte man doch die Vorstellung desselben nie zugeben, und gerade das will die formalistische Ästhetik. „Daß“ und „Was“ der Vorstellung sind so innig verbunden, daß wir sie in Gedanken nicht trennen können; was wir denken, ist eben weil wir es denken, unser Gedanke, nicht mehr das vorgestellte reine Sein. Ja nicht einmal aussprechen können wir es, denn wenn wir sagen das Wahre an sich, so ist das nur ein Versuch, jene Abstraktion anzudeuten, die wir weder vollenden noch fassen können. Denn mit dem Wahren, Schönen, Guten hat das Ansich, wenn es eines gibt, schon eine Qualität bekommen. So ist denn auch schon behauptet worden, daß das Wahre, Gute und Schöne an sich ganz dasselbe seien, weil das reine Sein keine Qualitäten zulasse. Warum sie dann noch Wahr, Gut und Schön heißen und nicht einfach das reine Sein, das ist nicht einzusehen. Da müßten auch Napoleon und Cäsar an sich dieselben sein, weil das Persönliche an sich keine Qualitäten zulasse. So verkehrt das ist, so konsequent ist es auch. Hier wie dort lassen sich die gegebenen Beispiele eben nicht anders denken denn als Qualitäten, und verlieren sich selbst wenn man das reine Sein aus ihnen herausnehmen will, denn dann sind sie nicht mehr wahr, gut, schön, sondern das reine Sein. So wie es uns allgemein anerkanntermaßen nie gelingen kann, zum reinen Begriff zu gelangen, so kommen wir auch nie zur vollendeten Vorstellung. So wie es uns bei den „niederen Sinnen“ nicht gelingen kann, die Empfindung ohne das subjektive Gefühl zu gewinnen,[2])

[1]) Nur hätte er deshalb nicht auf die Bestimmtheit des Gemütszustandes, sondern auf sein Vorhandensein überhaupt, ohne Rücksicht auf Qualität greifen sollen.

[2]) Was auch Zimmermann (Ästhetik II. §. 525) zugibt.

sondern höchstens das, was allen einzelnen subjektiven gemeinsam, in ihnen enthalten ist, so geht es uns auch bei den höheren Sinnen: Auge und Ohr.

Wir streifen im vorigen hart an ein Gebiet der Metaphysik, wie es wohl nicht anders möglich ist, wenn man wissen will, worüber wir eigentlich streiten. Die Ästhetik der Tonkunst hat es insbesondere nötig, ihre Lehren einmal mit dem übrigen philosophischen Denken in innigere Beziehung zu bringen und bis auf die Abzweigung aus einer Grundanschauung einzugehen. Hat doch selbst Hanslick, der unvergleichlich genaueste und wissenschaftlichste unter den Vertretern der speziellen Ästhetik der Tonkunst (was man anerkennen muß, selbst wenn man meint, daß er in der Hauptsache geirrt hat) sich begnügt, seine Ansichten von der Oberfläche der Thatsachen abzuschöpfen — was von einem gewissen Standpunkte auch als Vorzug aufgefaßt werden kann — und diejenigen, die tiefer gehen wollten, haben darin ein solches Unvermögen bewiesen, daß man ihnen dafür noch weniger dankbar sein kann.

Die Lehren der formalistischen Ästhetik haben eine weit geringere Verbreitung gefunden als die der idealistischen. Speziell in der Musik zählt sie unter deren großen Meistern gar keine Anhänger, und es ist bedeutsam, daß sie gerade hier gemeinschaftliche Beziehungen nicht findet; wenn wir auch wissen, daß es keineswegs systematisch gereifte, wissenschaftliche Prinzipien sind, von denen aus sie der formalistischen Ästhetik widerstreben, so darf doch auch dieser natürliche Widerwillen zum mindesten nicht ignoriert werden. Auch die Musik-Theoretiker pflegen den eben entwickelten Ansichten gerade nicht hold zu sein, obgleich ihnen dieser Rückhalt sehr nützlich sein könnte. Unter den namhaften Freunden wissen wir zwar nur einen, aber dafür um so gewaltigeren Vertreter zu nennen: Eduard Hanslick.[1]) Seine Theorie gipfelt in dem Satze: „Das Schöne ist und bleibt schön, auch wenn es keine Gefühle erzeugt, ja wenn es weder geschaut noch betrachtet wird; also zwar nur für das Wohlgefallen eines anschauenden Subjekts, aber nicht durch dasselbe.“ Gegen diesen, seinen Ursprung aus der Formaläſthetik unzweifelhaft beweisenden Satz haben wir dieselben Einwendungen zu machen

[1]) Eduard Hanslick: „Vom Musikalisch-Schönen.“

wie oben gegen Herbart. Gleich hier zeigen sich die Folgen davon, daß Hanslick zu seinem System von der Praxis, nicht von der Theorie aus gekommen ist: es stimmen dann nämlich manche Grundsätze nicht zusammen. Beachten wir vorerst, daß der obige Satz nicht genau mit der Formalistik übereinstimmt. Diese sagte, das Schöne sei an sich schön, Hanslick sagt, es sei für ein Subjekt schön, also nicht an sich. Halten wir das fest, wir werden es später noch brauchen. Wenn das Schöne für ein Subjekt schön ist, so kann es nicht gleichgültig sein, welches dieses Subjekt ist. Denn wenn Etwas nur für ein Anderes schön ist, so muß erstens dieses Andere da sein, um das Etwas schön zu machen (denn für sich ist es nicht schön, nur für ein Subjekt), und es müßte zweitens dieses Andere bestimmt sein. Denn wenn es ganz gleichgültig wäre, wie das Subjekt ist (was nicht der Fall sein kann, es ist doch nicht alles eins, ob ein Tier oder Mensch und welcher Mensch vor einer Beethovenschen Symphonie steht; ist sie für alle gleich schön?), so müßte der Grund des Schönen in ihm selbst liegen, es müßte an sich schön sein und nicht erst für das Subjekt. Wer einmal sagt, das Schöne ist für das Subjekt schön, der muß auch zugeben, daß es durch dasselbe schön sei. Also schon dieser Satz ist ein Widerspruch. Doch gehen wir weiter. Welches sind die Gründe, die uns ein Kunstwerk objektiv schön erscheinen lassen? Nach Herbart: notwendiger Beifall und Mißfallen. Nirgends ist diese Antwort so leicht als ungenügend zurückzuweisen, wie in der Musik, wo die Thatsachen zu laut dafür sprechen, daß dies nicht der Fall sei, daß nichts Schwankender sei als das musikalische Urteil, das oft morgen schon verwirft, was es gestern noch als höchste Offenbarung der Kunst gepriesen. Welches ist also das Kriterium des Schönen, warum nennen wir diese Musik schön, jene unschön? Hanslick selbst gesteht, daß wir das nicht wissen. Wenn also weder die Unterschiede des subjektiven Zustandes maßgebend sind, noch solche am Objekte angegeben werden können, da ist zu verwundern, daß bei der Frage, was schön sei und was nicht, die Verwirrung nicht noch heilloser und unlösbarer ist, als vielleicht gegenwärtig. Auch nach Hanslicks Forderung müßte konsequent das ästhetische Urteil zur theoretischen Erkenntnis herabsinken oder aufsteigen, wie man's nimmt, kurz damit verwechselt werden, was man, wie schon oben bemerkt,

so lange nicht zugeben kann, als man Schönheit nicht für Wahrheit hält. Ich möchte bei dieser Gelegenheit durchaus nicht einstimmen in den Vorwurf, den die Vertreter der idealistischen Ästhetik trotz aller Verwahrung der Formalisten immer und imme rwieder gegen letztere erheben, daß diese der Kunst, insbesondere der Tonkunst, jede Einmischung in das Gefühl absprechen. Das hat weder Hanslick noch sonst jemand je behauptet; ersterer erkennt sogar an, daß der „Wert des Schönen immer auf unmittelbarer Evidenz des Gefühls beruhen wird", aber das Wesen des Schönen — sagen sie — der Umstand, ob ein Gegenstand schön sei oder nicht, hänge nicht vom Gefühl ab, die Schönheit wird nicht verliehen durch den Zustand des betrachtenden Subjektes. Anderseits scheint Hanslick doch wieder zu viel Musiker zu sein, um von hier aus den keineswegs ferneliegenden Schritt zu thun zur Erkennung des Wesens des Schönen in rein formellen Beschaffenheiten, wie etwa Plato in den geometrischen Figuren die höchste Stufe des Schönen zu erkennen glaubte, was Örstedt auch auf die Musik angewandt wissen wollte. Die Folge dieser Stellung zwischen zwei Extremen ist aber auch die, daß die Frage, worin dann eigentlich das Schöne liege, unbeantwortet bleibt und als Mysterium betrachtet werden muß, das sich selbst, wir wissen nicht wie, offenbart. Damit hängt auch zusammen die eigentümliche Auffassung der musikalischen Erfindung. Kein Zweifel, daß die Erfindung einer Melodie, eines musikalischen Themas der „springende Punkt" sei, „aus welchem jedes weitere Schaffen des Komponisten seinen Ausgang nimmt". Jedes Vorhergehende ist der Punkt, von dem aus das Weitere ausgeht, aber welches ist das Vorhergehende und welches das Weitere? Wieso kommt die Erfindung in den Geist des Komponisten? Das ist für Hanslick Geheimnis, oder besser gesagt „einfache Thatsache". Schade, denn gerade von diesem Punkte aus läßt sich am leichtesten die wahre Natur des Schönen erschließen, und kein Warnungsruf soll uns abhalten, uns die Forschung nach eben dieser Richtung prinzipiell zu versagen. An einer Stelle[1]) ist er der Wahrheit schon sehr nahe, dort, wo er sagt, daß ohne „innere Wärme" nichts Großes noch Schönes im Leben ist vollbracht worden.[2]) Aber bei

[1]) Vom Mus. Schönen, Anfang des 4. Abschnittes.

[2]) Ebenda S. 75.

den Errungenschaften der Wissenschaft läßt sich diese von den dadurch erreichten Resultaten trennen, sie haben ihren Wert, ihre Bedeutung in sich selbst, in der begrenzten Erweiterung der Erkenntnis, dem konkreten Inhalt, den sie ausdrücken. Beim Schönen geht diese Trennung durchaus nicht, es verschmilzt mit der inneren Wärme — um diesen Ausdruck beizubehalten — zu einem untrennbaren Ganzen.[1]) Die Erfindung des Musikers ist ein Produkt der gehobenen Stimmung, in der er sich befindet, sie geht ihr notwendig voran, das ist bei jedem Künstler der Fall, nur setzt sie sich bei jedem anders um, beim Maler zu Bildern, beim Musiker zu Tonfolgen, beim Bildhauer zu verkörperten Gestalten 2c. Diese außergewöhnliche Stimmung muß vorhanden sein, und ob wir uns ihrer bewußt sind oder nicht, die Form, in der sie vorhanden ist, ob die Gedanken jagen in kühner, offener Entfaltung, oder ob sie langsam schleichen, gedrückt von der Wucht des Mißgeschicks, sie wird sich in den Tongestalten wiederfinden und auf sie einen bestimmenden Einfluß gewinnen. Der Inhalt aber nimmermehr. Diese Form, in der die Erhöhung unseres geistigen Lebens stattfand und die die Melodie anregte, diese wird sie auch erregen, den Inhalt aber wird sich das betrachtende Subjekt hinzufinden, in dem es seine individuellen Gedanken, welche in diese Formen passen, mit ihnen bekleidet. Diese letztere Thätigkeit ist rein subjektiv und nicht darin, wie sie stattfindet, sondern daß sie stattfindet, liegt der Wert und das Wesen des Schönen. Die Melodie gefällt uns nicht „an sich“;[2]) das ist ein innerer und ein äußerer Widerspruch. Ein innerer, weil Gefallen die Mitbeziehung des Subjekts voraussetzt, zum Unterschied von rein theoretischer Zustimmung, ein äußerer, weil es zu Hanslicks übriger Theorie nicht stimmt. Erinnern wir uns, daß

---

[1]) Vgl. Schiller: Über die ästhetische Erziehung des Menschen 25. Br. . . . „wenn wir uns an Erkenntnissen ergötzen, so unterscheiden wir sehr genau unsere Vorstellung von unserer Empfindung und sehen diese letztere als etwas Zufälliges an, was gar wohl wegbleiben könnte, ohne daß deswegen die Erkenntnis aufhörte, und die Wahrheit nicht Wahrheit wäre. Aber ein ganz vergebliches Unternehmen würde es sein, diese Beziehung auf das Empfindungsvermögen von der Vorstellung der Schönheit absondern zu wollen; daher wir nicht damit ausreichen uns die eine als den Effekt der anderen zu denken, sondern beide zugleich und wechselseitig als Effekt und Ursache ansehen müssen.“

[2]) Ebenda S. 51.

er sagte, das Schöne ist für ein Subjekt, und das Gefallen soll „an sich" sein? das stimmt nicht zusammen. „Ein inneres Singen", heißt es weiter, „nicht ein inneres Fühlen treibt den musikalisch Talentierten zur Erfindung eines Tonstücks." [1]) Hier hätte es wohl heißen sollen: den musikalisch Veranlagten, denn um talentiert zu sein, muß man schon erfunden haben. Doch denken wir, wenn von einem inneren Singen die Rede ist, dann ist das Tonstück schon erfunden, aber wohlgemerkt, erst erfunden, noch nicht durchgebildet und vollendet. Aber gerade auf das erstere legen wir jetzt Gewicht und müssen sagen, daß die Formalästhetik ein Ansich der Erfindung und des Gefallens nie herausbekommen wird. Dadurch, daß Hanslick hier den Fehler begeht, die fertige, bereits vorhandene Erfindung (das innere Singen) erst für den Antrieb zu einer solchen zu nehmen, ist er freilich der Sorge überhoben, nach einem solchen weiter nachzuforschen. Obgleich er hier dem wahren, notwendigen Ursprung des Schönen durch Anerkennung der gehobenen Stimmung während des künstlerischen Schaffens, jedoch ohne ihn zum Wesen des Schönen selbst zu rechnen, sehr nahe kommt, hat er sich eben deshalb, weil er ihn nicht zum Wesen rechnet, an anderer Stelle unendlich weit davon entfernen können und bringt es über sich, Musik, die hehre Kunst, mit dem Farbenspiel des Kaleidoskops zu vergleichen. [2]) Nur wer die künstlerische Begeisterung für etwas Zufälliges, von dem Schönen Trennbares hält, kann so sprechen. Wer hat sich je an dem Farbenspiel des Kaleidoskops begeistert? und wer, der überhaupt auf der Höhe der geistigen Entwickelung stehend, Sinn für die Kunst hat, müßte dies nicht bei Betrachtung des Schönen? Und soll dieser Unterschied nicht als wesentlich anerkannt werden, gar nichts bedeuten? ist er nicht vielmehr groß genug, um einen Vergleich zwischen zwei so verschiedenen Erscheinungen gänzlich auszuschließen? „Herabgewürdigt wird nichts dadurch, daß man es besser kennen lernt", nein, aber dadurch, daß man es schlechter kennen lernt. Und in der That, nicht deshalb ist der Vergleich schlecht, weil die Kunst herabgewürdigt ist, sondern sie ist herabgewürdigt, weil der Vergleich schlecht ist. Ob eine Tonfolge Musik ist oder nicht, hängt allerdings nicht von der „innern Beseelung" ab, wie

[1]) Ebenda S. 75.

[2]) S. 46.

Hand meint, und Hanslick hat Recht, dies an ihm zu tadeln, aber ob sie schöne Musik ist, hängt davon ab, ob das genießende Subjekt an deren Formen Ideen (nicht bestimmte) knüpfen kann oder nicht. In dieser Beziehung hat die idealistische Ästhetik das Richtige geahnt, aber auch nur geahnt und hat sofort gefehlt in dem Momente, wo sie die Bestimmung der erregten Ideen aus der Musik selbst schöpfen wollte, statt sie dem Individuum zu überlassen, und wo sie konsequent verlangte, daß diese Ideen im Schöpfer und Betrachter des Kunstwerkes dieselben seien. Gerade darin aber liegt das Schöne, daß diese Formen die Ideen nicht bestimmen, sondern jedwede hineingelegt werden können. Diese Möglichkeit wird nie unendlich sein, aber je vieldeutiger die Form ist, desto schöner ist sie. Gegen den kausalen Zusammenhang der gehobenen Stimmung und Erfindung ist die Erwähnung der „mechanischen Spieluhr“ [1]) kein Beweis, denn diese ist nicht Schöpfung, sondern Reproduktion, und der sogenannte „Vogelsang“ braucht deshalb noch nicht Musik genannt zu werden, weil er beseelt ist, nicht nur weil er meistens keine in der Höhe und Tiefe meßbaren Töne zeigt (beim Kuckuck z. B. ist das der Fall, oft auch bei der Nachtigall, und doch ist das keine Musik), sondern weil Musik Kunst ist, d. h. bewußtes, beabsichtigtes Schaffen. Der Vogelsang ist ebensowenig Musik, als der Mensch eine Statue ist, wenn er auch noch so ruhig steht. — Ein großes und unbestrittenes Verdienst Hanslicks aber ist es, darauf hingewiesen zu haben, daß die Bestimmung des Gefühls, des durch Musik erregten und dazu anregenden, durch den Begriff erfolgt. Da „gebildeten Begriffen“, wie wir wissen, „bildende Urteile“ vorangehen, zu diesen letzteren wieder Subjekt und Prädikat nötig sind, die Musik aber — wie hoffentlich jeder zugeben wird — selbst zu alledem nichts gibt, so folgt daraus die Unmöglichkeit einer objektiven Bestimmung des Gefühls durch die Musik.[2]) Das ist keines-

[1]) S. 119.

[2]) Das wollen meistens nicht nur Musiker, sondern auch sonst ganz nüchterne (im besseren Sinne des Wortes) Gelehrte nicht zugeben. So sagt z. B. Otto Liebmann („Zur Analysis der Wirklichkeit.“ Straßburg 1876. S. 568) sehr richtig: „Das Schöne als solches ist wie das Kurze als solches.“ Aber von hier aus geht er wie alle Andern zu weit, wenn er nicht nur das Dasein eines Gefühls überhaupt, sondern geradezu die Bestimmung desselben verlangt. „Ohne die Gefühle, die ein Objekt in dir, in mir, in irgend wem hervorruft,

wegs zu bedauern, wie etwa Hegel meint, der diese Thatsache wenigstens zugibt, sondern ein Vorzug derselben. Wenn man aber bedenkt, wie manche Vertreter der idealistischen spez. Ästhetik der Tonkunst mit einer geradezu ins Blitzblaue gehenden Schwärmerei

ist es weder schön noch häßlich, sondern einfach ästhetische Null; geradeso wie ohne Auge ein Ding weder gelb noch blau, sondern einfach farblos ist." Sehr wahr, aber weiter: „Hanslick leugnet aufs allerentschiedenste, daß die Musik bestimmte Gefühle auszudrücken auch nur im Stande sei, ganz abgesehen davon, ob sie es wolle. Nur, wer bei einem Walzer von Strauß, einem Andante von Beethoven, bei einem Kirchengesang von Palestrina oder beim Radetzkymarsch nicht ganz bestimmte, spezifische, unvertauschbare Gefühle hat und haben muß, der mag nach Hause gehn. Was ist ihm Hekuba!" Das ist nun durchaus keine Widerlegung der obigen Behauptung Hanslicks. Vor allem dürfen der Walzer von Strauß und der Radetzkymarsch nicht zum Vergleich herangezogen werden, denn Marsch und Tanz sind stereotype Formen, bei denen wir, wie beim Trompetensignal, wissen, was wir zu thun haben. Damit ferner, daß man weiß, einem Kirchengesang von Palestrina liege ein anderes Gefühl zu Grunde als einem Andante von Beethoven, ist ja noch durchaus nicht bewiesen, daß in beiden Kompositionen die Gefühle bestimmt sind, und zwar durch die Musik bestimmt sind. Wenn ich sage, diese Komposition erweckt ein anderes Gefühl als jene, so habe ich damit das Gefühl noch lange nicht bestimmt, dies wäre erst dann der Fall, wenn ich gesagt hätte, welches Gefühl sie erweckt, nicht bloß, daß sie ein anderes erweckt; das erst hieße bestimmen. Hier muß man vielmehr die im Bewußtsein ihrer Richtigkeit mit Recht herausfordernden Worte Hanslicks hervorheben: „Wer tritt hinzu und getraut sich, ein bestimmtes Gefühl als Inhalt aufzuzeigen?" Das hätte Liebmann thun sollen, das bloße: hier ist es anders als dort, ist noch keine Bestimmung. Auch die weitere Bemerkung Liebmanns ist unrichtig: „Und wenn der Komponist nicht diese ganz bestimmten Gefühle ausdrücken und hervorrufen wollte, so wollte er gar nichts und hätte besser gethan, statt seiner brotlosen Kunst ein nützliches Handwerk zu treiben." Gerade umgekehrt, bestimmte Gefühle ausdrücken kann die Wissenschaft, der trockenste prosaische Bericht auch, dazu brauchen wir keine Kunst, bildliche Darstellung eines Inhalts trifft das Kunsthandwerk besser als die Kunst, diese aber will noch viel mehr als bloße Darstellung des Inhalts, sie will über diesen hinaus zur Idee schreiten. Und ich möchte viel eher den nach Hause schicken, wenn es schon geschehen muß, der in der Kunst nicht mehr sieht als die Darstellung eines Inhalts, denn er raubt ihr gerade das, was er ihr geben wollte. Der Musiker geht allerdings von einem spezifischen Gefühl aus, aber noch viel mehr als dieses muß er im Hörer hervorrufen wollen. Ein Einblick in die Werkstätte des Komponisten wird überdies ergeben, daß der Komponist auf dem weiten Wege von Erfindung zur Komposition oft selbst nicht

und unbegreiflichen Verachtung aller Vernunftgründe, die sie gar nicht beachten, sondern mit ihrer Begeisterung oder vermeintlichen Autorität abweisen wollen, die unglaublichsten Resultate zu Tage förderten — ein Vorwurf, der auch den Komponisten gilt — so kann man Hanslick nicht genug Dank wissen, daß er mitten in einer Zeit, wo alle Welt für solche Lehren ins Feuer gegangen wäre, diesen Hirngespinsten eine nicht überschreitbare Schranke entgegensetzte. Gegen die scharfe, gereifte Darstellungsweise Hanslicks vermochte das unsichere Tappen schwärmerischer Idealisten und prononcierter Parteigänger einer gewissen Schule, die nicht einmal das gut ausdrücken konnten, was sie sich vielleicht ganz richtig dachten, absolut nicht aufzukommen. So sehen wir gerade hier in der speziellen Ästhetik der Tonkunst am deutlichsten das Verhältnis zu Tage treten, wie es Schiller vor nahezu 100 Jahren zwischen Sensual- und Formaläſthetik aufstellte: [1]) „daß die sensualen Ästhetiker, welche das Zeugnis der Empfindung mehr gelten lassen als das Räsonnement, sich der That nach weit weniger von der Wahrheit ent-

---

mehr weiß, welches Gefühl der seinerzeitigen Erfindung zu Grunde lag, geschweige denn der Zuhörer. Alle diejenigen aber, welche noch nicht glauben, daß die Musik einfach unfähig sei, Gefühle zu bestimmen, (andeuten, erraten lassen kann sie ja vieles), die mögen nur versuchen, bei allen Kompositionen der eben citierten Aufforderung Hanslicks nachzukommen. Wenn es ihnen allen in demselben Sinne gelingt, dann, nicht früher, werden sie den Beweis erbracht haben.

[1]) Ästh. Erziehung d. Menschen 18. Br. Anm. Auch die Fortsetzung dieses Gedankens ist nicht uninteressant: „Man kann deswegen ohne alle weitere Prüfung ein Philosophem für irrig erklären, sobald dasselbe dem Resultate nach die gemeine Empfindung gegen sich hat; mit demselben Rechte aber kann man es für verdächtig halten, wenn es der Form und Methode nach, die gemeine Empfindung auf seiner Seite hat. Mit dem letzteren mag sich ein Schriftsteller trösten, der eine philosophische Deduktion nicht, wie manche Leser zu erwarten scheinen, wie eine Unterhaltung am Kaminfeuer vortragen kann. Mit dem ersteren mag man jeden zum Stillschweigen bringen, der auf Kosten des Menschenverstandes neue Systeme gründen will.“ Bei dem letzteren mögen sich Männer wie Fichte und Hegel getroffen fühlen, das erstere haben Materialisten à la Büchner zu Stande gebracht. Schopenhauer dagegen besitzt die seltene Eigentümlichkeit die Fehler beider zu vereinigen. Er ist daher der Hausphilosoph der seichten Geister, die auch gerne etwas Hochtrabendes denken möchten, aber nicht können.

fernen als ihre Gegner, obgleich sie der Einsicht nach es nicht mit diesen aufnehmen können; und dieses Verhältnis findet man überall zwischen der Natur und der Wissenschaft. Die Natur (der Sinn) vereinigt überall, der Verstand scheidet überall". Leider wird Schiller von den Musik-Ästhetikern vollständig ignoriert, als wenn er nie über das Schöne und die Musik geschrieben hätte. Und gerade eine Ästhetik der Tonkunst sollte auf jeder Seite auf dessen Lehren Bezug nehmen. Und doch findet man bei allen Musik-Ästhetikern nicht einmal den Namen Schillers erwähnt; der einzige Engel citiert gelegentlich eine minder wichtige Äußerung Schillers über die Oper. Daß dieser schon damals die Grenzen zwischen Musik und Poesie zwar in wenigen Worten, aber sehr scharf und richtig zog (in dem Aufsatz über Matthissons Gedichte) und die allgemeine Natur des Schönen vollständiger und klarer darlegte als Kant selbst, von dem er die wichtigsten Grundsätze entlehnte, scheint für diese Herren gar nicht zu existieren. Ganz unbegreiflich und unverzeihlich wird dieses Hinweggehen bei Ambros, der doch eine eigene Broschüre über „die Grenzen der Musik und Poesie" schrieb und manchen seiner Sätze aus der Besprechung von Lenaus Schilfliedern holte, denen Matthissons Gedichte doch sehr nahe liegen. Dagegen wird mit Goethe, der zur Ästhetik der Tonkunst in gar keiner näheren Beziehung steht, in einem fort herumgeworfen. Fast möchte ich glauben, daß so mancher Schiller vielleicht nicht übersehen hat, seine Lehre aber weder dem Formal- noch dem Ideal-Ästhetiker völlig zusagte; dem ersteren nicht wegen der Beziehung zum Gefühl (Empfindung, wie Schiller sagt), dem letzteren wegen der Ausschließung der Bestimmung desselben. Die wichtigsten Fragen über die Wirkung der Musik hätte eigentlich die Psychologie zu beantworten. Leider kam sie bei dem überaus geringen Interesse der Musiker für Wissenschaft überhaupt und Psychologie insbesondere lange Zeit fast gar nicht zur Sprache. Um so beachtenswerter sind die Versuche, die in neuerer Zeit seit dem in der Ästhetik entbrannten heftigen Streite gerade von Psychologen gemacht wurden. Wir können daher an dieser Stelle die Ansichten von Lazarus nicht übergehen,[1]) die dem Formalismus an-

---

[1]) M. Lazarus: Das Leben der Seele. 2. Aufl. 3. Bd. Berlin 1882.

gehörig auch über musikalische Fragen ein ganz anderes Licht werfen als so manche Schwärmereien und Deuteleien der Musiker und Philosophen. Schon aus dem Bisherigen wird sich ergeben und wird sich in der Folge noch zeigen, wie sehr wir mit Lazarus übereinstimmen, wenn er behauptet: „Die Töne können die Gefühle nicht bedeuten, wie in der Sprache, noch auch sie darstellen, wie in der Plastik; aber sie können und sollen die Gefühle wirklich erzeugen“ [1]) — wenn er ferner auf die logische Unbestimmtheit des musikalischen Gedankens hinweist. [2]) So sehr wir nun mit diesen psychologischen Resultaten einverstanden sind, so wenig sind wir es mit den ästhetischen. Die Wirkung der Musik erkennt Lazarus als eine dreifache; sie bestehe erstens „in der Auffassung der Tonformen, der Wahrnehmung ihrer Schönheit“, zweitens in den dadurch entstehenden „physiologischen Erregungen und seelischen Stimmungen“, drittens in „symbolischen Anschauungen“. Man sieht, daß Lazarus damit das Schöne ausschließlich in die Form verlegt und die beiden andern Wirkungen zwar als unausbleiblich, aber doch auch nebensächlich betrachtet. Es fragt sich weiter: welche Form ist denn schön? Da heißt es nun: „Ist also Idealität das Ziel und der Trieb des Geistes, dann wird sich diese nicht bloß auf den Inhalt, auf seine natürliche, nützliche und zweckmäßige, oder seine sittliche Beschaffenheit, sondern auch auf die bloße Form erstrecken, auch in der Form der Dinge wird sich eine Ordnung, ein Gesetz, eine aufsteigende Vollkommenheit, also eine Idee manifestieren, und diese Idee der Form ist die Schönheit“. [3]) Diese Idealität der Form aber muß nach Lazarus als selbständig betrachtet werden. Worin besteht sie nun? „Einen zwingenden logischen Beweis für die unabhängige Idealität der Form kann man nicht erbringen“. [4]) Gerade in dieser

---

[1]) St. 178.

[2]) Ebenda St. 167: „Sehr im Unrecht aber scheinen mir die begeisterten Verehrer der Musik, wenn sie dies als einen absoluten unersetzlichen Mangel beklagen, oder gar die Tondichter, welche denselben durch die Weise ihrer Komposition so viel wie möglich zu überwinden suchen; vielmehr sollten sie erkennen, daß in und mit diesem Mangel einer der herrlichsten, weil der ganz spezifischen, ihr allein unter allen Künsten zukommenden Vorzüge der Musik gegeben ist.“

[3]) St. 99.

[4]) St. 100.

Unmöglichkeit des Beweises liegt auch die Unmöglichkeit der ganzen Theorie. Es kann nämlich nie gelingen, die Form ganz unabhängig zu betrachten, weil sie mit dem Inhalt ein Korrelat bildet. Lazarus sagt selbst ganz richtig: „Ein absolut formloser Inhalt und eine absolut inhaltslose Form sind in der Wirklichkeit unmöglich, beide können nur als reine theoretische Abstraktionen gedacht werden.“ [1]) Daraus folgt, daß auch die bloß formale Schönheit unmöglich ist, denn Schönheit soll erscheinen, soll wirklich sein, nicht bloß theoretische Abstraktion; das alles aber ist unmöglich, sobald sie als Schönheit nur ganz unabhängig vom Inhalt sein kann. So geht es Lazarus wie Herbart mit seinen beständigen Trennungen, deren Resultat auch hier dasselbe sein muß: Nichts. Es bleibt nichts übrig, wenn man vom Etwas alles das abzieht, wodurch es eben etwas geworden ist. Dabei setzen wir noch vorläufig voraus, daß wenigstens theoretisch eine solche Abstraktion möglich ist. Wir täuschen uns selbst, wenn wir glauben sie auch nur in Gedanken wirklich fassen zu können, wir können höchstens andeuten, daß sie denkbar, nicht, daß sie wahrnehmbar wäre, wenn es uns gelingen könnte, bis zu einem gewissen Grade zu abstrahieren.

Daß übrigens Zimmermann und Hanslick oft Herbartischer sind als Herbart selbst, dürfte ein Hinweis auf eine Stelle aus Herbarts Einleitung in die Philosophie ergeben. Herbart spricht §. 115 des erwähnten Werkes von dem Prinzip der Nachahmung in der Kunst, das er verwirft, wenn es in seiner ganzen Strenge durchgeführt werden sollte, denn „welcher Künstler wird bloßer Nachahmer sein wollen, da ja alle das Nachgeahmte zu vergrößern, zu übertreffen und mit der kühnsten Phantasie der wirklichen Welt zu entrücken suchen; welches offenbar ein Fehler wäre, wenn in der Nachahmung das Gesetz der Kunst bestände. Endlich was kann denn unsere heutige Musik nachahmen, die schlechterdings kein Vorbild in der Natur antrifft und die fast immer, wo sie es unternimmt, etwas zu malen, von ihrer Würde herabsinkt?

Alle diese Fragen beantworten sich von selbst — aber auch die Untauglichkeit des Prinzips der Nachahmung für die Ästhetik verrät sich sogleich — wenn man bemerkt, daß in der Nachahmung ein Reiz zur Lebensthätigkeit liegt. Hierin kommt die Kunst

[1]) St. 98.

des schnödesten Possenreißers oftmals der edelsten Kunst des Dichters ganz nahe; und eine gemeine Tanzmusik zeigt sogar deutlicher als die erhabenste Fuge, was die Musik nachahme — nämlich den Fluß der menschlichen Bewegungen, Vorstellungen und Empfindungen. Mit einem Worte: es ist der psychische Mechanismus, den alle Künstler aus demselben Grunde studieren sollen, aus welchem die Maler und Bildhauer sich das Studium der Anatomie angelegen sein lassen, — nicht um das Schöne, sondern um das Natürliche hervorbringen zu lernen. Denn diese Art von Natürlichkeit, welche den Lauf des psychischen Mechanismns nachahmt, ihm entspricht, und eben dadurch ihn anregt — fordert man von jedem Kunstwerk zuerst; und das drückt man populär so aus: das Kunstwerk soll lebendig sein und belebend wirken." Vieles was in diesen Worten enthalten ist, finden wir bei Hanslick wieder: daß die Musik kein Naturschönes habe, daß sie psychisch anrege, ohne daß darin schon das Schöne enthalten wäre, daß das Kunstwerk mit einem Worte belebend wirke. Aber eines finden wir bei Hanslick nicht, daß die Musik trotzdem natürlich sein müsse. Er gibt zu, daß sie belebend wirke, nicht aber, daß sie notwendig und ausschließlich Äußerung des Lebendigen sei. Ihm ist die Erfindung an sich, rein musikalisch, nicht wie bei Herbart notwendig Nachahmung des „psychischen Mechanismus", eine solche hält Hanslick nur für möglich, läßt sie „ausnahmsweise" gelten, ohne daß deshalb ein anderer Charakter am Kunstwerk ersichtlich wäre. Es ist wahr, daß die Sensual-Ästhetiker aus dem Zusammenhange mit dem psychischen Mechanismus viel zu kühne Folgerungen gezogen haben, aber um sie zu zerstören, war es nicht nötig, so weit im Prinzip zurückzugehen, weiter als der Vater des Formalismus selbst gegangen ist. Auch Zimmermann könnte aus obiger Stelle entnehmen (er erwähnt sie, ohne ein Wort daran zu knüpfen), daß der Künstler denn doch auch etwas zu erfinden hat. Wenn er auch an den Elementen der Musik nichts ändern kann, so sind sie doch nicht schon das gegebene Schöne, sondern ein Solches wird erst das, was man daraus macht.

So gehen die Herbartianer über Herbart wie die Hegelianer über Hegel hinaus (davon noch später), nur daß die ersteren (in der Musik) wissenschaftlicher und besonnener dabei vorgehen.

II. Systematischer Teil.

Das Schöne.

Allgemeine Bemerkungen.

Weit entfernt, den menschlichen Geist als ein leeres unendliches Vermögen zu betrachten, das durch den Stoff seine Begrenzung erhält, also seine Unendlichkeit verliert, aber auch seine endliche Wirklichkeit erhält, möchten wir — Herbarts Einwurf gegen leere Vermögen anerkennend — denselben immer nur als endlich und wirklich betrachten, gebunden und bedingt durch das Konkrete der materiellen Formen, wohl aber einer Erweiterung durch neue materielle Formen fähig. Diese Fähigkeit ist nicht bloß als solche im Geist oder der Materie enthalten, wodurch wir aus dem früheren Fehler nicht herauskämen, sondern entsteht mit der Wirklichkeit durch das Zusammentreffen von Geist und Materie. Wenn die neue Form gemeinschaftliche Punkte (Anknüpfungspunkte) mit der alten enthält erweitert sich das geistige Korrelat der alten zu dem der neuen. Und insofern als wir unendlich viele solcher Zusammentreffen annehmen können, wird sich der Geist unendlich weit entwickeln. In diesen bestimmten, begrenzten, geistigen Korrelaten bestimmter Materien liegt unsere Erkenntnis. Es wird aber auch Formen geben, welche Anknüpfungspunkte nicht nur an alle alten, bereits gekannten, sondern auch alle neuen erst zu gewärtigenden werden aufzuweisen

haben, was sich beim Herantritt dieser herausstellen wird; solche Formen nennen wir schön. Die Wahrnehmung derselben wird daher nicht nur den mit den alten Formen verbundenen Geist neu beleben, sondern auch die Auffassung neuer Formen erleichtern und beschleunigen, ja ohne diese abzuwarten werden wir die alten im Geiste auf mannigfache neue Weise verknüpfen, selbst neue Formen bilden, die Phantasie wird sich erhöhen, mit einem Worte: die Betrachtung des Schönen wird für uns die Erhöhung unseres geistigen Lebens bedeuten. Nun ist zu bedenken, daß die Form, der wir das Attribut schön gegeben haben, für sich selbst, als solche, ohne Rücksicht auf deren Anknüpfungspunkte ein begrenztes geistiges Korrelat schafft, einen Inhalt hat, den wir erkennen, dieser aber ist und bleibt nichts anderes als Gegenstand der Erkenntnis, nicht in ihm liegt das Schöne, sondern in dem Umstande, daß sich an ihn andere anknüpfen; und diese anderen lassen wieder einen Inhalt erkennen, aber auch dieser, als solcher, hat mit dem Schönen nichts zu thun, sondern dieses besteht einzig in der mit ihnen entstandenen wirklichen Aufnahme, nicht in dem was gedacht wird, sondern daß gedacht wird. Je größer und je besser die Erkenntnis sein soll, die sich an eine neue Form knüpft, desto bestimmter und ausschließlicher muß sie gerade dies und nur dies ausdrücken, desto deutlicher und eindringender muß dafür gesorgt sein, daß keine Verwechselung, keine Vermengung mit anderen stattfindet; wir sehen schon, daß die höchste Erkenntnis, die vollste Wahrheit, der Schönheit zuwiderläuft, denn sie beschränkt sich auf und in sich selbst ohne einer Erweiterung zu bedürfen, oder gar sie zu verlangen, und daß anderseits die Schönheit der Erreichung der Wahrheit vorangehen muß. Es wäre also mit der Erkenntnis der Unerschöpfbarkeit schöner Formen die Unerreichbarkeit der vollen Wahrheit gegeben, ein weites Feld, auf das sich uns von hier aus die Aussicht ergibt, die wir aber nicht länger genießen können, ohne den Rahmen der vorliegenden Darstellung zu überschreiten. Wer aber gesonnen ist, alle Konsequenzen des obigen Satzes zu verfolgen, der wird einsehen, wie nahe man den wichtigsten metaphysischen Fragen vom Standpunkte der praktischen Philosophie kommen kann. Speziell dem Musiker dürfte es leicht sein, uns etwas über die Unerschöpfbarkeit schöner Formen zu sagen. Der Künstler selbst also wird bei Gestaltung schöner Formen darauf

bedacht sein müssen, durch sie selbst die ihr zu Grunde liegende Idee so wenig als möglich konkret zu machen, die begriffliche Bedeutung des Inhalts abzuschwächen, weniger zu bestimmen als anzuregen, denn je mehr er sich der Wahrheit nähert, desto mehr entfernt er sich von der Schönheit. Nur die Erhöhung unserer Rezeptionsfähigkeit wird seine Aufgabe sein, er selbst aber wird zu diesem Zwecke in der Lage sein müssen, von der den Inhalt bestimmt ausdrückenden Form aufzusteigen zu höheren Formen, die auch einen andern Inhalt enthalten, kurz in der Darstellung zu abstrahieren. So bedeutet die Entstehung der Kunst immer einen geistigen Fortschritt, was die Abstraktions- und Rezeptionsfähigkeit betrifft und er wird dort am höchsten stehen, wo bei der Produktion am meisten abstrahiert werden muß und beim Genuß am meisten rezipiert, d. h. je mehr und je verschiedener Ideen von verschiedenen Subjekten in die gegebenen Formen hineingelegt werden können. Inwieweit dies der Fall ist, wird davon abhängen, mit welchem Material der Künstler arbeitet, welches er formt, weil die Bestimmung davon abhängt, ob das Material dem gewohnten sinnlich wahrnehmbaren Ausdruck des Geistes am nächsten ist. Es wird dasjenige für das Schöne am geeignetsten sein, welches sich am vieldeutigsten formen läßt, und am wenigsten zur Verständigung dient. Der Wert und die Rangordnung der Künste wird somit ausschließlich darnach bemessen werden müssen, je vollkommener sie mit ihren Mitteln schöne Formen werden gestalten können. Am niedrigsten wird darnach die Dichtkunst stehen, weil sie mit einer Materie arbeitet, die zum unzweideutigen Ausdruck unserer Gedanken dient. Sie gibt also Formen, die von einem durch sie ausgedrückten begrifflichen Inhalt unzertrennlich sind. Wenn sie nun abgesehen von der Bestimmtheit der Idee Anknüpfungspunkte an Formen anderer Ideen geben will, so muß sie nebstdem noch an allgemeinere Formen anknüpfen. Das geschieht durch die geregelte Bewegung, die sie den Worten gibt. Durch das erstere, den begrifflichen Inhalt, erweitert sie unsere Erkenntnis in bestimmter, begrenzter Weise, durch das letztere will sie die Rezeptionsfähigkeit unbegrenzt erhöhen. So steht sie der Wissenschaft am nächsten, dem Ziel der Kunst noch am weitesten, weil gerade die letztere Aufgabe, die das Wesen des Schönen ausmacht, durch die erstere beeinträchtigt wird. Darum ist sie auch diejenige Kunst, zu

welcher der Mensch am frühesten gelangt. Mit dieser Übergangsstellung, die sie durch den Standpunkt zwischen Endlichkeit und Unendlichkeit erreicht, indem sie das Bestimmte erregt und zum Unbestimmten leise anregt, muß sie jedoch rechnen, es gehört zu ihrer Natur. Wer ihr eines von beiden nimmt, schädigt sie in demselben Maße, als er es nimmt. Durch die Einschränkung des letzteren wird sie ihre Stellung als Kunst verlieren, dadurch aber der Wissenschaft nicht näher kommen, im Gegenteil noch deutlicher zeigen, wie weit sie von ihr entfernt ist, was — da es durch das Künstlerische zu wenig gerechtfertigt wird — uns nicht vollends befriedigen kann. Dadurch mag man den Wert moderner sog. poetischer Werke beurteilen, die ohne Altertumsforschung, Geographie oder Astronomie gar nicht zu denken sind. Solche Produkte sind nicht Dichtung, weil sie die Ideen zu viel bestimmen und nicht Wahrheit, weil sie sie nicht vollständig bestimmen. Im andern Falle, wo man der Dichtkunst die Bestimmtheit rauben will, unternimmt man eine aussichtslose Arbeit, weil ihr Material von der Bestimmtheit unzertrennlich, doch immer wieder eine hervorruft, die, weil sie nicht beabsichtigt, sondern umgangen wurde, stets einen Mangel fühlbar werden läßt. Zur Verteidigung des letzteren Vorganges fand sich Schiller bewogen in dem übereifrigen Bestreben, das Schöne auch durch die Dichtkunst vollkommener als gewöhnlich herzustellen, ohne zu bedenken, daß dies doch nur so weit möglich sein könne, als es die vorhandenen Mittel erlauben. Freilich ihn selbst als Dichter trifft dieser Vorwurf nicht, aber als Theoretiker (Ästhetiker), als welcher er es unternahm, Dichtungen, wie die Matthissons, unter die höchsten Darstellungen des Schönen zu rechnen, eine Geschmacksrichtung, die der Gegenwart vollständig abgeht, nicht so sehr, weil sie das richtigere Prinzip hat, sondern weil sie in den entgegengesetzten Fehler verfallen ist.

Nach der Dichtkunst würden der Reihe nach zuerst die Malerei, dann die Skulptur und die Architektur kommen, denn das ist die Reihenfolge, in welcher ihre verschiedenen Materien zur Bestimmung der Begriffe stehen. Die letzte bestimmt sie am wenigsten. Dreierlei dürfte hier auffallen: erstens daß die Künste hier gerade in verkehrter Ordnung aufgestellt sind, als bei Kant.[1]) Das kommt da-

---

[1]) Kant: Kritik der Urteilskraft. § 53.

her, weil wir der Ansicht sind, daß der Wert der Künste als solcher nicht auch durch die Vernunft zu beurteilen sei; zweitens daß die Architektur höher stehe, als die Poesie; weil sie eine Beurteilung durch die Vernunft ausschließend, allgemeiner, ursprünglicher, sicherer und dauernder wirkt, wo die Poesie auf einen gewissen Bildungsgrad nicht verzichten kann; drittens daß die Musik in dieser Reihe nicht genannt ist. Wenn wir auch gleich verraten wollen, daß sie nach der Architektur wird zu stehen kommen, so können wir dies erst nach einer Untersuchung ihres Materials überzeugend darthun. Aus alledem geht aber auch hervor, daß es keinen Sinn hat mit Ambros zu sagen, die Architektur sei „die am meisten an die Materie gebundene Kunst“ [1]) (was bekanntlich von Hegel herrührt). Alle Künste sind in gleicher Weise an die Materie gebunden, die Formierung derselben ist die wichtigste Aufgabe aller. Richtiger wäre es gewesen, das Urteil von der andern Seite aus zu formulieren und zu sagen: die Architektur sei am wenigsten an den Geist gebunden, denn sie läßt ihm ein ziemlich freies Spiel, ohne gerade die Bestimmtheit sich gänzlich zu versagen.

Wenn ich mir nun bewußt werde der bei Betrachtung des Schönen entstehenden Förderung meines geistigen Lebens, oder richtiger gesagt, wenn ich sie durch dieses Bewußtsein erteile, so entsteht in mir auch ein Gefühl. Was heißt aber Förderung des geistigen Lebens? das heißt: wir haben neue Ideen, wir sind geistig thätig. So lange man sich mit dem Bewußtsein begnügt, daß Ideen schon vorhanden sind, daß sie in rascher Aufeinanderfolge kommen und gehen, ohne daß wir in der Lage wären oder uns bemüten, die einzelnen zu fixieren und festzuhalten, ist ihr Kreis unendlich, und das Gefühl das Bewußtsein eines Geistesprozesses, dessen Kernpunkt wir als diesen oder jenen nicht bestimmen können. Kern wäre nämlich diejenige Idee, von der man weiß, daß an sie alle weiteren herantreten; durch einen solchen aber ist der Kreis der neu eintretenden Ideen schon bestimmter, denn nur solche können kommen, die mit ihm in Beziehung stehen, während im ersteren Falle nur die Beziehung zu der letzten Idee nötig war, die mit der ersten in immer loserem Zusammenhange, ihn schließlich ganz verlieren kann, wenn

---

[1]) Ambros: Grenz. d. M. u. P. S. 13.

nur der zur vorhergehenden möglich ist; daher die Unbegrenztheit dieses Prozesses. Der letztere findet nur sein Ende, wie eine wirkende Kraft, d. h. nur scheinbar für uns. Ein Gefühl bestimmen heißt also nichts anderes, als die Förderung unseres Geisteslebens, derer man sich bewußt ist, beschränken. Eine solche Bestimmung eigens zu versuchen, wird in den meisten Fällen nicht nötig sein, sie ist von selbst gegeben durch das ganz konkrete geistige Bild, das an der ersten in den Sinn kommenden Form besteht; ist das nicht der Fall, so heißt eben das Gefühl bestimmen nicht nur der Schönheit zuwiderhandeln[1]) (das mögen alle diejenigen bedenken, die an der Musik Deutungsversuche machen), sondern es wird objektiv keinen Wert haben, wenn es, wie in der Musik, subjektiv verschieden ist, denn daß eine Bestimmung ausgeschlossen ist durch Formen, deren Material nicht an einen bestimmten grifflichen Inhalt bindet, also nicht gerade zur Verständigung dient, scheint nach dem Bisherigen selbstverständlich.

Habe ich also das Bewußtsein einer Förderung meines geistigen Lebens, die entstanden ist durch die Beziehung des konkreten Inhaltes einer Form zu dem rein Subjektiven in mir, so werde ich mich vergebens bemühen von meinem Gefallen an dieser Form auch andere zu überzeugen. Wenn sie aber entsteht durch eine Beziehung auf dasjenige, was ich mit jedem meiner Gattung gemein habe und

---

[1]) Schiller: Über Matthissons Gedichte: „Der Tonsetzer und der Landschaftsmaler . . . stimmen bloß das Gemüt zu einer gewissen Empfindungsart und Aufnahme gewisser Ideen; aber einen Inhalt dazu zu finden, überlassen sie der Einbildungskraft des Zuhörers und Betrachters. Der Dichter hingegen hat noch einen Vorteil mehr; er kann jenen Empfindungen einen Text unterlegen, er kann jene Symbolik der Einbildungskraft zugleich durch den Inhalt unterstützen, und ihr eine bestimmte Richtung geben. Aber er vergesse nicht, daß seine Einmischung in dieses Geschäft seine Grenzen hat. Andeuten mag er jene Ideen, anspielen jene Empfindungen; doch ausführen soll er sie nicht selbst, nicht der Einbildungskraft seines Lesers vorgreifen. Jede nähere Bestimmung wird hier als eine lästige Schranke empfunden; denn eben darin liegt das Anziehende solcher ästhetischer Ideen, daß wir in den Inhalt derselben wie in eine grundlose Tiefe blicken. Der wirkliche und ausdrückliche Gehalt, den der Dichter hineinlegt, bleibt stets eine endliche, der mögliche Gehalt, den er uns hineinzulegen überläßt, ist eine unendliche Größe." Wenn hier Schiller auch für den Dichter etwas zu weit geht, so kann doch der Musiker vieles daraus lernen.

gemein haben muß, wenn ich nicht die ganze Menschlichkeit verlieren will, so kann ich diese Überzeugung von andern verlangen, weil sie sich von selbst einstellen wird; wenigstens wenn wir uns gegenseitig kennen und gelernt haben, das Gemeinschaftliche von dem jedem Eigentümlichen zu sondern. Wer ein gültiges ästhetisches Urteil fällen will, der muß zuvor das eigene und fremde Verhalten den Kunstwerken gegenüber geprüft haben, um zu lernen, was davon dauernd sich erhält, also das Gleiche, Unveränderliche in uns erregt hat, und was bloß der Disposition des Augenblicks günstig war. Nur so kann er ein Bild erhalten aller jener Momente, die bloß individuell, oder Ausdruck eines speziellen Orts- und Zeitbedürfnisses sind; sie hinwegzulassen bei der Betrachtung des Kunstwerkes, sich zu erheben von einem im Konkreten festgebannten Standpunkte zu höherer, allgemeinerer Betrachtung, muß seine nächste Aufgabe sein. Von hier aus dürfte es gelingen, die Einwürfe zurückzuweisen, die bei Beachtung des subjektiven (doch nicht subjektiv verschiedenen) Eindruckes bei Aufstellung ästhetischer Prinzipien gemacht werden. Wenn sich Hanslick darüber in den Worten lustig machen zu können glaubt: „Lust und Trauer können durch Musik in hohem Grade erweckt werden; das ist richtig. Nicht in noch höherem, vielleicht durch den Gewinnst des großen Treffers, oder die Todeskrankheit eines Freundes? So lange man Anstand nimmt, deshalb ein Lotterielos den Symphonien, oder ein ärztliches Bulletin den Ouvertüren beizuzählen, so lange darf man auch faktisch erzeugte Affekte nicht als eine ästhetische Spezialität der Tonkunst oder eines bestimmten Tonstückes behandeln“ [1]) — so können wir uns vorerst der Bemerkung nicht enthalten, daß das ein recht guter Witz sein mag, der uns aber in wissenschaftlichen Werken der Wahrheit nicht um ein Haar näher bringt. Im Gegenteil: durch die Zusammenstellung völlig heterogener Dinge wird unsere Lachlust erregt und wir selbst über das Unrichtige dieser Bemerkungen hinweggetäuscht, was im Interesse der Erforschung der Wahrheit, die uns hier doch ganz allein am Herzen liegt, nur zu bedauern ist. Das Lotterielos und die Todeskrankheit haben eine subjektiv ganz verschiedene Bedeutung und erwecken Lust und Trauer nur durch die Beziehung auf das-

[1]) Hanslick: V. M. Sch. S. 12.

jenige im Subjekt, was es nicht mit der Gattung gemein hat, denn indem sie den einen erfreuen, kränken sie den andern oder lassen ihn kalt. Aber selbst wenn dem nicht so wäre, müßte man aus andern naheliegenden Gründen von deren Beizählung zu Symphonie und Ouvertüre absehen. Das ist klar, also wozu diese Bemerkung? Soll sie ein Argument sein gegen die Verwertung der Thatsache des Gefühls für ästhetische Prinzipien? Und wenn sie dies nicht ist, was soll sie hier, wo es uns nicht darum zu thun ist, die Dinge zu „belachen oder zu beweinen", sondern zu „begreifen"?

Nun die Wirkung einer Idee, die mit einer bestimmten Form gegeben ist, oder sich durch uns geben läßt, wird davon abhängen, ob der Beschauer (im weitesten Sinne des Wortes) des Kunstwerkes an solche Formen überhaupt Ideen zu knüpfen gewohnt oder in der Lage ist. Der eine wird es mehr bei Werken der Malerei, der andere bei denen der Bildhauerei, der dritte endlich bei musikalischen Werken sein, kurz jeder bei den Werken derjenigen Kunst, für die er mehr Sinn hat, d. h. eine erhöhte Empfänglichkeit und Ausbildung desjenigen Sinnes, durch den die Werke einer Kunst vorgenommen werden, was die daran sich knüpfende geistige Thätigkeit erleichtert. Dasjenige Kunstwerk also, das sich begnügt an das anzuknüpfen, was alle bei jeder Kulturstufe besitzen, wird am tiefsten stehen, mithin dasjenige, dem es gelingt, rasch bei Allen das flüchtige Gemeingut des Augenblicks zu werden. Das trifft besonders jene Künstler, die darauf ausgehen, daß ihre Werke in aller Munde oder vor aller Augen sich befinden und sich in ihrem Unverstand etwas darauf zu gute thun, daß ihnen dies gelungen ist. Es würde mich unendlich freuen, wenn sich gewisse Kompositeure bei diesen Worten getroffen fühlen würden. Es sind die Vertreter des Gemeinen in der Musik. Ungleich höher dagegen wird dasjenige Kunstwerk stehen, das nur dort anknüpft, wo dieser Sinn am höchsten ausgebildet ist, denn bei zunehmender Kultur müssen die andern auch auf diesen Standpunkt gelangen, und da die Weiterbildung des Geistes um so langsamer vor sich geht, je höher sie steigt, wird es sich länger bewähren und so näher kommen der höchsten denkbaren Schönheit, die nur erteilt und bestimmt ist für und durch ein höchst entwickeltes Geschlecht, denn das Gute wie

das Schöne bleiben relative Begriffe, nicht loszulösen von der Beziehung zum Menschengeschlecht. Mit diesem müßten sich auch jene ändern, mit ihnen sinken und fallen, oder vielmehr die einzelnen konkreten Verwirklichungen desselben; denn die Begriffe bleiben gleich, Ethik und Ästhetik haben immer dieselben Grundsätze, es ist beim Schönen die Förderung des geistigen Lebens, beim Guten, die des materiellen. Was das einzelne konkrete Gut für den Körper bedeutet, ist die konkrete Erkenntnis, die Wahrheit für den Geist, die Güte ist in ihrer Bedeutung für das Körperliche, der Schönheit in ihrer Bedeutung für das Geistige zu vergleichen.

Das ästhetische Urteil wird sich also eine Korrektur durch die Zeit gefallen lassen müssen, allein es wird dieselbe um so weniger zu fürchten haben — weil sie weniger durchgreifend wirken wird — je längere Zeit es feststand und wird sich bei etwaiger Furcht vor zu großer Wandelbarkeit mit dem Gedanken trösten können, daß gewisse Bedingungen ewig gleich bleiben, so lange die Menschen Menschen sind. Um aber gerade dieses vor einer Verwechselung mit dem Gemeinen zu schützen, bemerken wir, daß das letztere nur das momentan, nicht dauernd allgemeine trifft, plötzlich auftritt und rasch vergeht. Diejenigen also, die von der Gegenwart verkannt, oder vielleicht erkannt, die Zukunft zu Richtern anrufen, wenden sich an ein ganz richtiges Prinzip, sie werden auch seinerzeit die richtige Antwort erhalten; nur ist zu bezweifeln, ob sie immer im gewünschten und erwarteten Sinne ausfallen wird. Auch ist zu bedenken, daß diese Zukunft keineswegs immer so nahe liegt. Wie weit, ist schwer zu sagen, jedenfalls oft weit genug, daß dem betreffenden Künstler sie zu erleben nicht mehr vergönnt ist. Man muß gestehen, daß die Musik als jüngste Kunst in dieser Beziehung am schlechtesten daran ist. Die Entwickelung des musikalischen Sinnes ist in einer fortwährenden, noch sehr unruhigen Steigerung begriffen, sowohl was die Fähigkeit Einzelner, als auch die Verbreitung über eine immer größere Menge betrifft. Wir haben hier noch nicht den richtigen Maßstab, wenigstens ist er noch lange nicht populär. Es ist in der Musik gar nichts Seltenes, daß Opern und Symphonien, die heute unendlich gefallen, in wenigen Jahren ihre Wirkung verlieren und spätere Zeiten gar nicht begreifen wollen, wie diese Werke so

viel Aufsehen erregen konnten. Wo die subjektive Empfänglichkeit für die Formen einer Kunst so verschieden ist, wie in der Musik, wo der eine bis in die kleinsten Wendungen genießt und verfolgt, was der andere durch das Ohr kaum unterscheidet, wo es eine gar nicht zu unterschätzende Menge von Leuten gibt, welche dem musikalischen Kunstwerk noch kläglicher gegenübersteht, als der Farbenblinde und Schwachsichtige dem Bilde des Malers, kann man sich über eine so große Verschiedenheit des Urteils der einzelnen Menschen und Zeiten nicht wundern. Aber begreiflich wird man auch finden, daß eine Ästhetik der Tonkunst mehr als jede andere sich bemüßigt sehen wird, das Urteil hoch zu halten, wie es dem höchsten musikalischen Sinne entspricht und die höchsten Kunstwerke vor der Gleichwertigkeit mit seichteren aber in weiteren Kreisen bekannten Kompositionen zu bewahren, also gerade das zu thun, was ihr Herbart verbieten wollte: demonstrieren, räsonieren, definieren etc. etc.

Auf das in dem bisherigen erwähnte wird zurückzuführen sein, was man die Allgemeingültigkeit des Geschmacksurteiles nennt. Wie schon erwähnt, kann der Musiker, gestützt auf die Thatsachen, dieselbe bisher am allerwenigsten behaupten oder gar in der Art verlangen wollen, wie sie sich Herbart als von selbst einstellend denkt; noch werden wir sie so den Thatsachen widersprechend konstruieren dürfen, daß wir, um uns nicht in Widersprüche zu verwickeln, zu einem erdichteten Übersinnlichen unsere Zuflucht nehmen müssen. Es war einer der unseligsten Gedanken Kants, Antinomien auf transcendentalem Wege versöhnen zu wollen. Von hier zum Dreischlag der Hegelschen Philosophie — der Kunst, „den Unsinn auf den kürzesten Ausdruck zu bringen“ [1]) — war leider eben so nahe, wie von den apriorischen Formen der Sinnlichkeit zur 4. Dimension. Wenn wir in unserem Denken zu zwei Sätzen kommen, die einander widersprechen, so beweist das gar nichts anderes, als daß wir falsch gedacht haben; einer von beiden oder beide können nicht richtig sein. Das weiß die Mathematik längst, und wir hätten es von ihr lernen können. Wo würden wir hinkommen, wenn wir bei allen Antinomien, zu denen wir im Laufe des Denkens gelangen, und das wird nicht selten vorkommen, gleich einen kühnen Griff ins Über-

---

[1]) Fries: Geschichte der Philosophie I. St. XV.

sinnliche wagen dürften. Wenn man auch wie Kant selbst bedächtig genug ist, keinen übermäßigen Gebrauch davon zu machen, andere kennen diese Rücksicht nicht und die Verwirrung nimmt kein Ende. Wenn Männer wie Herbart ein solches Beginnen rechtfertigten, so können wir uns trotzdem damit nicht einverstanden erklären. Von ihm, der beständig die Beziehungen zur Mathematik suchte, nimmt uns dies am meisten wunder; sie mußte ihm doch zeigen, daß alles Denken, zwar nicht immer an der Hand der Erfahrung, so doch immer auf Grund derselben erfolgen müsse. Die ersten und einfachsten Sätze weiß die Mathematik aus der Erfahrung;[1]) es sind nur wenige, und wie viel hat sie, dieselben verlassend, von hier aus weiter erdacht. Eine Hilfe von außen konnte und durfte sie nicht anrufen, am wenigsten, wenn sie durch sich selbst zu Widersprüchen kam. Gerade sie sind es, welche uns zwingen, den betretenen Weg nicht zu verlassen, sondern immer und immer wieder von neuem durchzuforschen, bis sich die Widersprüche lösen, sonst kommen wir nicht nur zu falschen Resultaten, sondern gewöhnen uns auch falsche Formen an. Gerade das erstere ist Kant geschehen, als er überall bei Antinomien stehen blieb, und die falsche Form hat sich Hegel zu eigen gemacht. Auch Herbart suchte es wissenschaftlich zu rechtfertigen, daß wir die Erfahrung überschreiten, indem er sagte, daß wir das mit dem Rechte thun dürfen, „das die Erfahrung selbst uns giebt, indem sie uns dazu zwingt".[2]) Dabei hat er aber vergessen, daß der Zwang nie ein Recht gibt, sondern im Gegenteil das dadurch Erreichte rechtlich ungültig macht. Zu Kants Antinomien der ästhetischen Urteilskraft, die uns hier allein interessieren, kommt die Wirklichkeit gar nicht. Der einzelne urteilt eben nicht nur auf Grund des subjektiv verschiedenen in ihm, sondern auch auf Grund desjenigen, was er von der Gattung an sich hat.[3])

---

[1]) Kant behauptet freilich, daß auch die Axiome der Mathematik Erkenntnisse a priori seien.

[2]) Herbart: Einleitung in die Philosophie. § 157.

[3]) Schiller: Über Matthissons Gedichte, „Nur alsdann, wenn er nicht als der oder der bestimmte Mensch, sondern wenn er als Mensch überhaupt empfindet, ist er gewiß, daß die ganze Gattung ihm nachempfinden wird. Wenigstens kann er auf diesen Effekt mit dem nämlichen Rechte drängen, als er von jedem menschlichen Individuum Menschheit verlangen kann."

Wenn die Subjekte einer Allgemeinheit a, b, c, d, ... n lauten, so wird die subjektive Vorstellung des a von der Allgemeinheit sein: b + c + d + ... n; die des b: a + c + d + ... n; daraus folgt, daß die Vorstellung von der Allgemeinheit zwar auch subjektiv ist, sich aber diese Verschiedenheit, weil sie bei zwei Subjekten nur um ein Glied verschieden ist, wird erkennen lassen. Die vollends allgemeingültige Vorstellung von der Allgemeinheit müßte lauten: a + b + c + d + ... n, dürfte nicht ein an sich x sein, d. h. das allgemeingültige Urteil ist bedingt durch die Glieder der Allgemeinheit, es hat immer subjektiven Beigeschmack, während aus dem früheren sich ergibt, daß das subjektive Urteil einen Beigeschmack von der Gattung hat. So kommen in Wirklichkeit die beiden Fälle einander so nahe, daß von den subjektiven Urteilen auf ein allgemein gültiges geschlossen werden kann.

Auf eines aber möge hier nach den allgemeinen Auseinandersetzungen über das Schöne noch die Aufmerksamkeit gelenkt werden, was die Ästhetik gering schätzt, wie es scheint, das aber desto häufiger von Laien aufgeworfen wird: warum in den meisten künstlerischen Werken immer eine Liebesaffaire die Grundlage bilden müsse? Der Liebe hängt alles „an der Existenz ihres Gegenstandes". Aber das ist ihr lange nicht genug, es ist nur ihre erste Bedingung. Es ist schwer ins einzelne zu bestimmen, was die Liebe eigentlich will. Nicht Achtung, nicht Ehrfurcht, Gefallen, Zustimmung, nicht einmal der Wunsch, das Geliebte zu besitzen, sind entscheidend für das Vorhandensein der Liebe, wir brauchen das Alles, überdies vereint mit dem Streben der Wechselwirkung (so weit diese gehen kann) zwischen uns und dem Geliebten, innig verschmolzen zu einem Ganzen, das die Teile enthalten muß, ohne sie einzeln erkennen zu lassen — echte Liebe darf nicht wissen, warum sie liebt — ganz erfaßt müssen wir sein, geistig und wenn es das Objekt zuläßt auch körperlich, bereit der Liebe alles hinzugeben und alles von ihr zu empfangen. Nennen wir es wie immer, die Versöhnung des Endlichen, Subjektiven mit dem Unendlichen, schlechthin Objektiven, die Lösung des Widerspruchs zwischen dem begrenzten Dasein als Person, und der unendlichen Idee der Persönlichkeit, das All-Eine, Trimurti, oder Dreieinigkeit, immer ist es der Ausdruck des Strebens, das eigene Ich zu erweitern durch die Hingabe an ein Zweites,

wie es sich in dem philosophischen Gedanken aller Zeiten zu den verschiedensten Systemen krystallisiert, immer ist es ein Stück Weltprozeß, das sich in uns vollzieht, wenn wir uns der Liebe bewußt werden, jenes Gefühl allgemeiner Erhebung und höchster Wonne, das uns sagen läßt:

> Seyd umschlungen, Millionen!
> Diesen Kuß der ganzen Welt!
> Brüder — überm Sternenzelt
> Muß ein lieber Vater wohnen.
> Wem der große Wurf gelungen,
> Eines Freundes Freund zu sein,
> Wer ein holdes Weib errungen,
> Mische seinen Jubel ein!
> Ja — wer auch nur eine Seele
> Sein nennt auf dem Erdenrund!
> Und wer's nie gekonnt, der stehle
> Weinend sich aus diesem Bund.

Jetzt wird man begreifen, was der Dichter will, wenn er uns die Liebe vorführt. Erleichtert soll ihm dadurch werden, uns in jenen Prozeß zu versetzen, den in Bezug auf den Geist anzuregen Sache derjenigen Formen ist, die wir eben deshalb schön nennen. Wie die Schönheit erregt wird durch den Körper, verliehen durch den Geist, so wird auch die Liebe erregt durch das, was die Sinne bringen, gefühlt durch den Geist; sie wird erregt durch die Schönheit eines lebenden Wesens derselben Gattung. Dabei müssen wir aber fragen, worin besteht denn die Schönheit des Menschen? Es wird nicht schwer zu erraten sein, welche Antworten darauf die idealistische und die formalistische Ästhetik geben werden. Die erstere wird sie in den Geist verlegen, den der Mensch ausdrückt, die letztere in den Körper. Und von einem Manne wie Schiller, der behauptet, die Schönheit sei „Zustand und Gegenstand“, „Thätigkeit und Leiden“, sollte man erwarten, er werde auch hier in ähnlicher Weise entscheiden. Sonderbarer Weise betont er aber die architektonische Schönheit des Menschen, indem er sagt: „Wenn daher dem Menschen vorzugsweise vor allen übrigen technischen Bildungen der Natur Schönheit beigelegt wird, so ist dies nur insofern wahr, als er schon in der bloßen Erscheinung diesen Vorzug behauptet, ohne daß man sich dabei seiner Menschheit zu erinnern braucht. Denn da

dieses Letzte nicht anders, als vermittelst eines Begriffs geschehen könnte, so würde nicht der Sinn, sondern der Verstand über die Schönheit Richter sein, welches einen Widerspruch einschließt." [1]) Und: „aber nicht darum ist die menschliche Bildung schön, weil sie ein Ausdruck dieser höheren Bestimmung (der Idee seiner Menschheit) ist; denn wäre dieses, so würde die nämliche Bildung aufhören schön zu sein, sobald sie eine niedrigere Bestimmung ausdrückte, so würde auch das Gegenteil dieser Bildung schön sein, sobald man nur annehmen könnte, daß es jene höhere Bestimmung ausdrückte". [2]) Lotze macht nun diese letztere Bemerkung zu nichte durch den Einwurf der Zusammengehörigkeit von Form und Inhalt. Wir sind bei Naturgegenständen allerdings nicht in der Lage, eine bestimmte Form von einem bestimmten Inhalt zu trennen, und dadurch begreifen wir sie eben. Mit der sinnlichen Wahrnehmung des menschlichen Körpers verbinden wir ebensogut unzweideutig den Begriff Mensch, als wir ihn verbinden, wenn wir das Wort Mensch hören oder geschrieben sehen. Aber die Menschenbildung ist allerdings nicht deshalb schön, weil sie diesen bestimmten Inhalt hat (da kämen wir zu Hegels Anschauung), sondern weil wir an diesen bestimmten Inhalt noch weitere Ideen knüpfen, etwa gewisse gute Eigenschaften, die wir von einem Menschen verlangen. Natürlich ist das letztere nur bei manchen Menschen der Fall, die Menschenbildung überhaupt als solche verdient durchaus nicht die schönste genannt zu werden. Wenn sich aber der Mensch in irgend einer Weise äußert, so kann es geschehen, daß diese Äußerung ein Widerspruch ist zu dem, was wir von ihm erwarteten; und jetzt kommt, was bei Besprechung der Menschenbildung immer übersehen wird: daß der Mensch zwei Schönheiten hat, die miteinander in gar keiner Beziehung stehen: eine geistige und eine körperliche, die keineswegs durch einander bedingt sind, aber auch nur eine Seite kundgeben. Auch der Geist äußert sich nur in sinnlich wahrnehmbaren Formen. An sie nun knüpfen wir auch außer dem bestimmten Inhalt, den sie etwa ausdrücken, Ideen und erteilen so die Schönheit. Aber wem sollen wir sie erteilen? Die Formen sind mit der Äußerung vergangen,

---

[1]) Schiller: Über Anmut und Würde.

[2]) Ebenda.

und so übertragen wir sie fälschlich auf diejenigen, welche geblieben sind und nichts anderes als den Körper selbst vorstellen. Aber nicht nur die Bewegungen mit den Händen oder dem ganzen Körper sind es, die sinnlich wahrnehmbarer Ausdruck des Geistes sind, auch die Sprache ist es, also nicht nur „Grazie“, die eine „schöne Seele“ verleiht, oder „Würde“ als Ausdruck einer „erhabenen Gesinnung“ sind es, die wir beim Geistesausdruck des Menschen finden, sondern volle reine Schönheit, die wir dem menschlichen Geiste durch seinen Ausdruck vindizieren können. So können umgekehrt gute Eigenschaften die Schönheit des Geistes zur Folge haben. Die Betrachtung der Menschenbildung macht daher am ehesten den Irrtum erklärlich, der in der griechischen *καλοκαγαθία* lag. Wir verstehen jetzt auch, welchem Umstande die Schauspieler ihren Nimbus verdanken, der so leicht zerstört wird, wenn man sie kennt, weil wir fälschlich auf sie übertragen, was wir dem Dichter zu danken haben.

Der Zusammenhang zwischen Liebe und Schönheit endlich wird besonders zu beachten sein in einem Operntextbuch, weil die Musik dazu uns etwas ebenso unbestimmbares gibt, als es die Liebe ist. Die wichtigsten Ereignisse müssen sich in einem guten Textbuch in eine Liebesaffaire auflösen und das ist das Geheimnis der bisher in vieler Beziehung noch unübertroffenen Scribeschen Textbücher. Ein Komponist konnte an ihnen groß werden.

Die vorstehenden allgemeinen Bemerkungen über das Schöne dürften genügen, um daraus die Konsequenzen für das Musikalisch-Schöne zu ziehen. Dies kann jedoch nicht früher geschehen, als bis die Materie näher untersucht ist, mit welcher es die Musik zu thun hat.

Die Elemente der Musik.

Es ist sehr bezeichnend, daß in Griechenland die erste Ausbildung der Elemente, aus denen sich später die Musik entwickelte, nicht im kunstliebenden Athen, sondern im kriegsliebenden Sparta zu suchen ist.[1]) Hier waren sie eben nur Mittel zum Zwecke, Ordnung und Gesetzmäßigkeit in das Auftreten der kriegerischen Massen

---

[1]) Plutarch: *περὶ μουσικῆς:* V. 9. *ἡ μὲν οὖν πρώτη κατάστασις τῶν περὶ τὴν μουσικὴν ἐν τῇ Σπάρτῃ Τερπάνδρου καταστήσαντος γεγένηται.*

zu bringen, lediglich die Gleichmäßigkeit sollte durch den hörbaren Rhythmus zum Bewußtsein kommen.

Das ist noch heute der Hauptzweck der Marsch- und Tanzmusik, und die Melodie nur Mittel ihn gefälliger zu gestalten; je besser man nach einem solchen Stücke tanzen oder marschieren kann, desto tiefer steht es vom rein künstlerisch-musikalischen Standpunkte. Zwar ist der Rhythmus die Seele der Musik, aber Marsch und Tanz verlangen eine stereotype Regelmäßigkeit, nicht freie künstlerische Gestaltung und Abwechselung desselben.

Rhythmus ist Bewegung, Bewegung aber die allgemeinste Form alles Geschehens; daher hat die Dichtkunst, der in der Sprache nur Formen gegeben waren, die an eine bestimmte Idee anknüpfen, um auch Formen zu haben, die unbestimmt überhaupt an Ideen knüpfen, sich der geordneten Bewegung bemächtigt. Man kennt die Bedeutung des Rhythmus in der griechischen und römischen Poesie, er verlangt eine eingehende stereotype Behandlung während des ganzen Gedichtes und veranlaßt uns, trotzdem er das Hauptgewicht auf Länge und Kürze legt, dem Tonfall der Sprache eine reichere Mannigfaltigkeit zu geben.

Die rhythmische Bewegung wird auch zeitlich geordnet und zusammengefaßt im Takt, diese Takte aber müssen sich immer auf ein geradteiliges Ganzes zurückführen lassen.

Wir sehen dies am deutlichsten bei unseren Tanzstücken, die immer eine gerade Anzahl von Takten haben müssen, wir sehen es aber auch bei höheren Kunstformen, daß die Entwickelung des musikalischen Gedankens immer in der Weise geschehen muß, daß sie in einer geraden Anzahl von Takten zu Ende kommt. Das hat seinen Grund darin, daß wir uns alle Entwickelung nicht anders als zweiteilig zu denken im Stande sind, soll sie im Geiste den Eindruck der Ordnung und Befriedigung hinterlassen.[1])

---

[1]) Hegel behauptete (Ästh. III. 161), daß diese Zweizahl der Takte nur „von dem Ich zu seiner Selbstbefriedigung in die Zeit hineingesetzt ist, wogegen Krüger (Beiträge S. 154) mit Recht bemerkt, daß die „Zweizahl“, „die Gesetze der Mehrteiligkeit, der Wiederholung der Nachahmung nicht entstehen aus dem subjektiven Bedürfnisse des Ich, sondern überall schlagen die dunkeln Wogen jenes Urrhythmus hinein als natürlicher (objektiver) Grund der geistigen (subjektiven) Regung“.

Ein Blick auf die Organisation unseres Körpers wird diesen Umstand erklärlicher machen. In der Musik wird die Zweiteilung durch die erste Anwendung derselben bei Marsch und Tanz um so begreiflicher, da jeder Schritt aus zwei Teilen besteht: der Setzung eines Fußes vor den andern und dem Anschluß des zurückgebliebenen Fußes an den vorgesetzten. Hier haben wir das Gefühl der Vollendung und Befriedigung erst nach zwei Teilen, die einander gleich sind und dieses wollen wir auch dann haben, wenn wir mehrere Schritte unternehmen, wenn die Bewegung eine regelmäßige, geordnete bleiben soll. Damit fällt in der Regel auch die Betonung zusammen, die entweder der ersten Abteilung jedes Schrittes oder jedes dritten, vierten Schrittes verliehen wird. Diese kann nun allerdings auch jeder dritten Abteilung oder jedem dritten Schritt verliehen werden, das ändert aber nichts an der schließlichen höheren zweiteiligen Einheit; die zwei- und dreiteilige Betonung fällt bei der Setzung des siebenten Fußes zusammen.

Nun ist ein Takt nicht immer der kleinste Zeitabschnitt, in welchen eine rhythmisch geordnete Bewegung eingeteilt wird, und nicht jede Betonung, die regelmäßig wiederkehrt, ist zugleich der Anfang eines neuen Taktes. Einer derselben kann deren mehrere enthalten. Wie viele in einen Takt kommen, hängt von dem Belieben der Komponisten ab.

Es ist bekannt, daß namentlich die alten Meister es lieben, möglichst viel in einen Takt hineinzuschieben, wo neuere zwei oder mehrere schreiben würden. Bezeichnend sind die langgedehnten Largos und Adagios, wo 32tel und 64tel keine seltene Erscheinung sind, so daß der Dirigent genötigt ist jedes Viertel in zwei Achtel zu zerlegen, um nur die Bewegung gehörig zu markieren. Die Werke Bachs enthalten unzählige Beispiele hiefür. In Mozarts Phantasie in C-moll kann man aus einem Takt ganz gut zwei machen. Oft werden ganz überflüssig seltene Einteilungen gewählt, in denen 16tel die längst ausgehaltenen Noten sind. Das erschwert aber die Übersicht für den ausführenden Musiker und ist vollkommen unnötig. Wo der Komponist salva rerum substantia die Ausführung erleichtern kann, soll er es mit allen Mitteln thun; die meisten scheinen aber gerade zu glauben, daß in der Schwierigkeit der Komposition allein schon ein höherer Wert liege. Aus

alledem geht aber hervor, daß der $^3/_4$ und $^2/_4$-Takt sich in einer höheren Einheit vereinigen und in ihrer Erweiterung, d. h. einer Folge von solchen Takten, sehr gut aufeinander bezogen, ja statt einander gesetzt werden können. So vereinigt der $^{12}/_8$-Takt die gerade und ungerade Betonung, indem nicht nur jedes dritte Achtel, sondern auch die erste und dritte Gruppe derselben noch besonders betont werden, wie beim $^4/_4$-Takt das erste und dritte Viertel.

Eine solche gerade und ungerade Betonung vereinigt schon der Takt, in dem sechs Taktteile vorkommen. Man schreibt gewöhnlich $^6/_8$-Takt wo der erste und vierte, $^6/_4$ wo der erste, dritte und fünfte Taktteil betont wird, und gerade im ersten Falle, wo doch ungerade betont wird, wie im $^3/_4$-Takt, ist es eigentlich ein $^2/_4$-Takt (jeder Kapellmeister zeigt das schon durch die Art des Dirigierens an), im letzteren Falle wo gerade betont wird, wie im $^2/_4$-Takt, ein $^3/_4$-Takt. Es gibt überdies sehr viele Musikstücke, die im $^2/_4$-Takte geschrieben, sich viel leichter und anschaulicher so spielen lassen würden, als ob sie im $^3/_4$-Takt geschrieben wären und umgekehrt, was eben nur dadurch möglich ist, daß sich beide schließlich zu geradteiligen Perioden erweitern. In Volkmanns Symphonie B-dur (letzter Satz — Allegro vivace, $^2/_4$-Takt) kann ebensogut $^3/_4$-Takt angegeben werden, indem drei $^2/_4$-Takte zu einem $^3/_4$-Takt verschmolzen werden, also das erste Viertel des $^2/_4$-Taktes zu einem Achtel des $^3/_4$-Taktes wird, was dem Charakter des Tonstückes nicht schadet, ihn im Gegenteil noch hervorhebt. Der umgekehrte Fall ist vorgeschrieben bei Beethoven an einer Stelle des dritten Satzes der neunten Symphonie, wo vier $^3/_4$-Takte als ein $^4/_4$-Takt aufgefaßt gespielt werden sollen.

Die meisten Folgen rascher $^3/_4$-Takte werden sich viel anschaulicher als $^2/_4$ oder $^4/_4$-Takte aufgefaßt spielen lassen. Die Dirigenten werden von solchen Umwandlungen (Einteilung in größere Perioden) einen praktischen Gebrauch machen können, wenn ihr Orchester im Begriffe steht in der Hitze des Gefechtes in ein überhastetes Tempo hineinzulaufen, aus dem es dann gewöhnlich niemand mehr zu retten vermag, wie sie schon längst das Gegenteil zu thun gewohnt sind, wenn sie eine schnellere Bewegung hineinbringen wollen. Aber auch das kommt vor, daß gegen die bisher angewendete Betonung eine andere Platz greift, ohne daß die Taktart geändert wird, daß z. B.

in einem $^3/_4$-Takt das erste und dritte Drittel betont wird, und dann für den Spieler die Schwierigkeit entsteht, die dreiteilige Betonung im Gedanken festzuhalten und die zweiteilige auszuführen, oder daß in einem $^6/_8$-Takt das erste, dritte und fünfte Achtel betont werden soll. Bei Schumann und Brahms kommen solche Kunststücke unzähligemale vor und werden mit besonderer Vorliebe durchgeführt. — Ein Beweis, daß mit einer gewissen Betonung weder dieser und nur dieser Takt, noch mit einem gegebenen Takte eine und nur eine Betonung unverrückbar feststeht. Oft werden sogar beide Arten von Betonung in einem Takte ausgeführt, indem jede Stimme eine Art der Betonung übernimmt. So z. B. im letzten Satz von Beethovens 8. Symphonie, oder, eine Stelle wo dies besonders scharf hervortritt — in Schumanns Faust (3. Abteilung: „Steigt hinan zu höherem Kreise, Hände verschlinget freudig zum Ringverein"), wo der Chor in einem Rhythmus singt, der entschieden einem $^3/_4$-Takt angehört, während das Orchester in regelmäßigen Achtelschlägen eines $^2/_4$-Taktes begleitet.

Davon ist zu unterscheiden der $^5/_4$-Takt, der allgemein anerkanntermaßen nur eine Abwechselung von $^3/_4$ und $^2/_4$-Takt ist, demnach als eigentümliche Takteinteilung überflüssig ist. Die dadurch zu Tage tretende abwechselungsreiche rhythmische Bewegung war schon den Griechen bekannt, und äußerte sich in dem Rhythmus der alcäischen Strophe. Er kommt heutzutage im Verhältnisse zu anderen Ungewöhnlichkeiten selten vor, was eigentlich bei der gegenwärtig herrschenden Sucht nach Neuerungen und Widersprüchen zu verwundern ist. Das dürfte daher kommen, daß es viel schwieriger ist in ungewöhnlichen Rhythmen zu komponieren als in dissonierenden Akkorden. Die größten Kontrapunktiker haben auch die größten rhythmischen Schwierigkeiten, was schon durch die kontrapunktischen Künste: Engführung, Erweiterung rc. bedingt wird. Beispiele von $^5/_4$-Takten in Boieldieus „weiße Dame" (Arie des George Brown), Wagners Tristan und Isolde (3. Akt), Delibes le roi l'a dit.[1])

Es scheint nach alledem keineswegs gerechtfertigt, wenn Engel

[1]) Daß der $^5/_4$-Takt durchaus nicht so unnatürlich und raffiniert ist, wie manche glauben, erhellt schon daraus, daß wir ihn auch in Volksliedern finden, z. B. in „Prinz Eugen, der edle Ritter rc." Der $^{11}/_4$-Takt ist doch nur Kuriosum, aber nicht deshalb, weil „keine Pflanze mehr mit 11 oder gar 13 Staubträgern gefunden wird" (Schilling, Ästh. d. Tonk. § 149).

sagt (Ästhetik der Tonkunst St. 43): „Der gerade und unge-
„rade Takt spottet jedes Versuches, ein musikalisch Schönes zu schaffen,
„daß über und außer allem Bestimmten und Charakteristischen steht,
„und eben damit ist der Übergang zum Ausdrucksvollen, auch ohne
„das erklärende Wort — bereits vorbereitet, zum Teil sogar schon
„gesetzt." Denn abgesehen davon, daß es nicht ausgemacht ist, ob
bei einem Tonstück der $^3/_4$ oder $^2/_4$-Takt der herrschende ist, weil
man den Zeitabschnitt wo immer machen kann und eine gerade
Einteilung immer möglich sein wird und jedes Tonstück eine durch
4 teilbare Anzahl von Takten hat, sind das immer nur formale
Bestimmungen, die auf einen Inhalt bestimmt nicht schließen lassen.
Wenn man schon aus dem Rhythmus (nicht aus dem Takt wie
Engel meint) schließen kann, ob das Stück schwer oder leicht auf-
tritt, besonders wenn es dabei steht, wie es gespielt werden soll, so
ist der Schluß davon auf das „männliche" und „weibliche", „ernste"
und „heitere", bloß vom „Takt" aus ein unbegründeter.[1]) Der Ernst
kann ebensogut leicht auftreten, wie die Heiterkeit schwer, das erstere
männlich, das letztere weiblich sein.

Feste Bestimmungen lassen sich hier deshalb nicht geben, weil
schwer und leicht, ernst und heiter, entschieden und weich, relative
Begriffe sind. Daß sich bei diesen Formen etwas denken lasse, ist
gewiß, aber was ist nicht bestimmt.

Ein anderes ist das Tempo. Von der richtigen Wahl des-
selben hängt ein großer Teil der Wirkung eines Musikstückes ab.
Dasselbe richtig zu treffen und gleichmäßig durchzuführen, gehört
nicht zu den leichtesten Aufgaben in der Tonkunst; wenigstens wird
hierin sehr häufig gefehlt. Einerseits gehen die Komponisten bei
dessen Angabe zu ungenau vor, anderseits ist es nicht leicht, bei
relativen Begriffen einen Maßstab zu finden. Bis zur Erfindung
des Metronoms gab es hiefür überhaupt keine allgemeine Richtschnur
und keinen Beweis. Man mußte sich auf das musikalische Gefühl
der Ausführenden verlassen und auf das Gesetz der Trägheit und
Gewohnheit bauen. So schrieben Bach und Händel vor viele
ihrer Kompositionen einfach a tempo ordinario, tempo giusto,

---

[1]) Noch weiter geht Schilling, wenn er vom nachteiligen Einfluß des wil-
den Rhythmus der Tänze auf die Sittlichkeit spricht und ihn mit den „poli-
zeilichen Nativitätslisten" in Zusammenhang bringt (Ästh. § 61).

oft auch gar nichts. Das genügte um so beiläufig in der alten Tretmühle weiterzuspielen. Ein Seitenstück dazu sind die bloß negativen Bezeichnungen der Neueren, wie sie namentlich Schumann liebt: „Nicht zu schnell“, „nicht zu langsam“. Man kann ein Allegro ebensogut zu langsam spielen wie ein Andante. Freilich sagt man, der Musiker fühle schon heraus, ob er das Stück überhaupt schnell oder langsam spielen soll; manchmal gewiß, aber dann ist die Bezeichnung überflüssig, doch werden wir in Anbetracht der zahlreichen Fehler, die gerade hierin gemacht werden, die Frage nicht zu oft bejahen können; in denjenigen Fällen aber, wo man es nicht herausfühlt, ist sie unzulänglich. Wer eine Richtschnur gibt, muß sie genau geben, sonst gibt er sie gar nicht. Die Italiener sind hierin schon viel genauer und lieben es, noch immer zur Sicherheit einige einschränkende oder erklärende Zusätze zu machen. Allegro molto, ma non troppo, Adagio lamentabile ma con moto. Darin kommt ihnen Beethoven gleich, der immer sehr genau bezeichnet und ganze Abhandlungen liefert. Z. B. Tempo di Menuetto, ma molto moderato e grazioso (Sonate op. 30 Nr. 1) oder La malinconia, Adagio, questo pezzo si deve trattare colla più gran delicatezza (Quartett op. 18, 6). Wie alle Beethovenschen Eigenheiten wurde auch diese übertrieben durch Wagner, der alle möglichen oft ganz unnützen Phrasen hineinschreibt, und dieselbe Ausdrucksweise an verschiedenen Stellen mit verschiedenen Worten angibt, was nur verwirrt. Dazu kommt noch, daß er deutsche Bezeichnungen einführte, wo alle Welt die italienischen kannte und man froh sein sollte, wenn Alle einen Ausdruck verstehen und schon längst wissen was darunter gemeint ist, gleichviel welcher Sprache dieses Wort angehört. Die Kunst geht weit über die Nationalität hinaus. Und er übersetzt nicht einfach, sondern wählt neue Worte, sagt z. B. Schnell, wo der Italiener Allegro sagte. — Aber auch ein und dieselbe Tempobezeichnung hat eine wesentlich andere Bedeutung, wenn sie vor einer Fuge oder vor einer Arie, im Oratorium oder in der Oper steht. Der Konzertstil ist ein viel bedächtigerer, mehr auf feine musikalische Ausarbeitung hinzielender als der Theaterstil, der stets al fresco malt und in großen Zügen geht. Das vergessen oft Dirigenten, die aus dem Theater in den Konzertsaal hinüberkommen. Wer etwa das Allegro im Kyrie aus Mozarts

Requiem so schnell nehmen wollte, wie das erste beste Allegro aus den Hugenotten, der würde gewaltig fehlgreifen, ganz abgesehen davon, daß die Figuren verwischt würden. — Man könnte fast die allgemeine Regel aufstellen, je älter die Komposition, desto schwerer und behäbiger die Tempi, was dann auch für alle Kompositionen gelten würde, die sich bloß dem älteren oder neueren Stile nähern.

Erst Beethoven mit seinem meist höchstens doppelten Kontrapunkt verträgt da eine frischere lebendigere Gestaltung.

Es ist ferner ein Zug der menschlichen Natur eine einmal eingetretene Bewegung immer schneller werden zu lassen, besonders wenn sie sich in einer Steigerung dem schon in Aussicht stehenden Ende nähert. So lange der Ausführende diesem Streben nachgibt, ohne es zu übertreiben, wird er unserem natürlichen Drange schmeicheln, uns also um so mehr fortreißen und begeistern, obgleich zugestanden werden muß, daß das ein rein äußerlicher Effekt bleibt. Gewöhnlich läßt man sich aber leider damit nicht genügen, geht diesem Streben nach und forciert es.

Besonders schwierig ist es bei einer längeren Folge gleichmäßiger Schläge das Zeitmaß vor dem Schnellerwerden zurückzuhalten. Anderseits wird bei sanglicheren Stellen die Melodie gegen das einmal vorgefaßte Tempo gern absichtlich ins Süßliche verzogen. Man kennt die Vortragsweise der Italiener, die in beiden Akten ganz willkürlich je nach subjektiver Empfindung vorgehen. Es wird allerdings schwer möglich sein, jeder Komposition mit dem Metronom in der Hand nachzugehen, und der besonnenste Musiker vermag seinen natürlichen Drang nicht ganz zu verleugnen. Aber mit Absicht gegen oder ohne Vorschrift zu jagen oder zurückzuhalten ist unkünstlerische Effekthascherei, der wahre Künstler muß sich zu beherrschen wissen.

Für ihn gilt dieselbe Regel bei der Ausführung wie für den Juristen: quod non est in actis, non est in mundo. Leider wird die italienische Manier von derselben deutschen Schule acceptiert, die sonst so viel gegen die Italiener zu Felde zog, nur erhält sie hier den etwas wichtiger thuenden Ausdruck „Auffassung". Wo möchte man hinkommen, wenn man jedem Kapellmeister und Klavierspieler, wenn er auch noch so gelehrt thut, selbständige Änderungen überlassen würde. Man bedenke nur die Konsequenzen. Wie dem auch sei, wir sehen, ein wie schwankender Begriff das Tempo

ist. Schnell und langsam sind ja relative Begriffe und auch wieder nur die Formen eines Vorganges, die keineswegs auf den Inhalt schließen lassen und es ist rein willkürlich, wenn Engel behauptet, „daß langsames Tempo für den Ausdruck des Ernsten vorzugsweise geeignet ist". — Wenn man vor allem nur wüßte, was langsam ist. Dasselbe Zeitmaß scheint dem einen schnell, dem andern langsam, ja demselben bei verschiedenen Gelegenheiten schnell oder langsam. Selbst wenn es einen Sinn hätte und allgemein gültig durchgeführt werden könnte, diese Grenze durch das Metronom zu fixieren, so wüßten wir noch immer nichts. Denn das bloße Tempo ist es doch nicht, das uns den Eindruck eines langsamen oder schnellen Vorganges macht, sondern nur die innerhalb einer gewissen Zeit zu Gehör gebrachte Anzahl von Noten. Je mehr ihrer in derselben Zeit gehört werden, desto schneller scheint uns der Vorgang, das kann aber bei langsamem Tempo ebensogut der Fall sein, als bei schnellem, und wir hören bei der Exekution nicht heraus ob dieselben in einem großen $^{4}/_{4}$ oder acht $^{2}/_{4}$-Takten gespielt werden. Im ersteren Falle wäre das Tempo ein langsames, im letzteren ein schnelles und der Eindruck in beiden gleich und deshalb ist Engels Ausspruch ungenau, ebenso wie beim Takt. Und endlich, wer kennt nicht die ruhige, behäbig zufriedene Heiterkeit des Phlegmatikers, die sich gewiß nicht in schnellen Vorgängen äußert? Sie soll nicht auch einer Musik unterlegt werden können, die den Eindruck des Langsamen macht? Und wenn dies auch der Fall ist, ist diese Form des Schnellen oder Langsamen schon geeignet einen Inhalt zu bestimmen? Das Bestimmen schließt die Alternative aus und umgekehrt. Das vergessen immer die Musik-Ästhetiker, trotzdem es so einfach und so klar ist. Es ist von Hanslick bereits mit solcher Schärfe hervorgehoben worden, daß eine abermalige derartige Behauptung nach ihm (wie von Seite Engels) geradezu ein Anachronismus genannt werden kann.

Noch eines kommt in Betracht: Die Stärke der hervorgebrachten Tonfolgen.

Auch hier wurden mit der Zeit die Kontraste schärfer hervorgehoben als ehedem. Man besehe nur eine Beethovensche oder Mozartsche Symphonie, in der die Bezeichnuug der Stärke nie über pp oder ff hinaus kommt, während Berlioz und Wagner

pppp und ffff schreiben und oft in schroffster Aufeinanderfolge damit abwechseln. Diese Schreibweise mag insofern besser sein, als 4 f auffallender sind als 2; aber man bedenke: ff ist fortissimo d. h. am stärksten, so stark als möglich; hat es einen Sinn zu sagen, man soll noch stärker spielen als möglich? Eine neue Nüance wird also damit nicht geschaffen. Im Gegensatze dazu schrieben Bach und Händel ganze lange Chöre ohne die geringste Vorschrift dynamischer Abwechselung, das gewöhnliche Tempo ging mit gewöhnlicher Stärke. Es dürfte im allgemeinen richtig sein, daß wir um so lauter sprechen, je erregter wir sind, womit aber noch keineswegs gesagt ist, daß wir deshalb ernster oder heiterer werden, beides kann vorkommen. Bestimmt können wir auch hier nicht auf auf einen Inhalt schließen, der zu dieser Form gehört, es bleibt immer nur die Wahrscheinlichkeit und auch die wird zu nichte, wenn man bedenkt, wie Viele gerade in der Erregung leiser sprechen und sich in solchen Momenten am meisten durch Beherrschung der äußeren Formen auszeichnen. — Wieso kommt Engel dazu, zu behaupten: (Ästh. d. Tonk. St. 46) „Crescendo ist ein Übergehen aus dem Leichteren ins Ernste." Man kann ebenso gut das Gegenteil sagen.

Das wichtigste Moment aber sind Höhe und Tiefe und der Übergang aus einem in das andere. Auch die menschliche Sprache kennt einen Tonfall, wenn auch nicht in bestimmt abgegrenzten, meßbaren Tönen. Dadurch kommt nicht nur der Gedanke selbst, sondern auch das Verhältnis der Person zu diesem Gedanken zum Ausdruck, der Anteil, den sie an der Sache nimmt, das Interesse, mit dem sie ihn verfolgt. Durch die mündliche Mitteilung bringt sich der Sprechende auch selbst mit, durch den Buchstaben löst er sich von dem Gedanken los. Dieses Selbst äußert sich im Tonfall und in der körperlichen Bewegung. Beide dienen also dazu, um auch unser Verhalten zum Ausdruck zu markieren, somit die durch die Sprache herbeigeführte Verständigung reicher und inniger zu gestalten. Die Mimik, die Geste dienen auch außerdem dazu, die Verständigung bis zu einer gewissen Grenze allein durchzuführen. Der Tonfall und was daraus entsteht, nicht; seine Bedeutung für die Verständigung ist vom Worte nicht loszulösen; es ist gewiß noch nie jemanden eingefallen zu singen um sich zu verständigen, ein wichtiges Omen für die Stellung und Bedeutung dieses Ton-

falles. Merkwürdig ist, wie sich dieses Element bei zunehmender Kultur und Bildung aus der Sprache ausscheidet, nicht nur beim Einzelnen, sondern auch bei ganzen Völkern. Man vergleiche einmal den reichen Vokalismus der griechischen Sprache, in der sich die Poesie so leicht in reicher Pracht bewegte, den Klang der Allitteration im Alt- und Mittelhochdeutschen, und selbst die Verteilung klingender Vokale im nüchternen Latein gegen die Armut an all diesen Faktoren im Neu-Hoch-Deutschen, das in lauter e und n weniger „ausklingt als verstummt“[1]). Die Wirkung des Tonfalles ist nicht zu unterschätzen, der Erfolg des Redners hängt wesentlich von der Behandlung desselben ab. Er darf ihn nicht vernachlässigen, er darf ihn aber auch nicht übertreiben, damit es nicht so weit komme, daß man von ihm sagen kann: er singt. Nur dadurch ist erklärlich, daß Reden, die vom Papier abgelesen, gar keinen besonders nachhaltigen Eindruck hervorrufen, vom Redner gesprochen eine große Wirkung üben, anderseits Reden sehr gediegenen Inhaltes gesprochen völlig verloren gehen, ja sogar ermüdend wirken, alles weil der Redner den Tonfall nicht zu behandeln versteht. Dies Hervortreten des Tonfalles ist immer ein Beweis, daß die geistigen Eindrücke die ganze Person mit sich fortgerissen haben. Der Grund hievon kann ebensogut in hoher Rezeptivität als in geringer Widerstandskraft liegen. Die vollständige Teilnahmslosigkeit kennt ebensowenig einen Tonfall, als die höchste geistige Reflexion. Man wird also aus dem Mangel derselben nicht bestimmt auf eines oder das andere schließen können, man hat regelmäßig die Wahl zwischen beiden. Man kann ferner die Bemerkung machen, daß wir bei traurigen Mitteilungen immer den Tonfall in möglichst gleicher Höhe halten, den Aufschwung niederdrücken, bei freudigen rasch aus einer Region in die andere kommen, den Aufschwung unterstützen. Die Trauer stimmt uns herab, die Freude spornt uns an, so kommen wir bei der ersteren in tiefere, bei der letzteren in höhere Regionen, aus demselben Grunde werden wir bei der ersteren uns langsamer bewegen als bei der letzteren. Der Rhythmus (nicht der Takt oder das Tempo) wird unregelmäßiger, frischer bei der letzteren; gleichmäßig und bedächtig bei

[1]) Bratranek: Ästhetische Studien.

der ersteren. So wenig man diese Thatsachen leugnen kann, so schlecht sind immer die Schlüsse, welche die idealistische Ästhetik daraus zieht.

Begeben wir uns einmal von hier, den gemachten thatsächlichen Wahrnehmungen auf den streng logischen Weg und fällen wir, indem wir uns zu der weitgehendsten Konzession verstehen, das Urteil: Alle traurigen Stimmungen sind die Veranlassung von Mitteilungen in gleichmäßigem Tonfall in tieferen Regionen und langsamer Bewegung. Und jetzt kommt die idealistische und Gefühls-Ästhetik und sagt: folglich lassen diese Formen bestimmt auf einen traurigen Inhalt schließen; dagegen erlauben wir uns zu bemerken, daß universell affirmative Urteile nur eine conversio per accidens zulassen, daß es also heißen muß: Einige Mitteilungen in gleichmäßigem Tonfall, tiefen Regionen und langsamer Bewegung sind Produkte trauriger Stimmungen. Das sind gute alte Schulregeln, über die keine Wissenschaft hinausgehen kann. Wir werden also bei dem Vorhandensein obgenannter Formen in der Musik die zu Grunde liegende Idee nicht als traurige bestimmen können. Wir wollen uns mit diesem Hinweis, der allein genügen würde, die Hoffnungen auf ein bestimmtes Schönes zu zerstören, nicht begnügen und die Bestätigung jener logischen Folgerung durch die Ereignisse durchführen. Vor allem wird sich uns hier ergeben, daß wir nicht einmal sagen können, alle traurigen Stimmungen zeigen obgenannte Formen. Es gibt eine Trauer, bei der wir lachen, eine Freude, bei der wir weinen. Die Situation kann es erheischen, daß auch eine traurige Mitteilung in großer Aufregung und schneller Bewegung gemacht werden muß, bei der wir in hohe Regionen kommen, eine heitere durch die Ruhe und die tiefe Region sich auszeichnet. Also nur einige dieser Stimmungen erzeugen die bekannten Formen. Da bei einem partikulären Urteil eine conversio simplex möglich ist, wird an dem oben von uns gezogenen Schlusse nichts geändert. Und das bestätigt sich, wenn wir bedenken, daß Höhe und Tiefe als solche sehr wohl bestimmt werden können mit Rücksicht auf eine bestimmte Durchschnittsregion in der man sich bewegt, aber nicht ohne diese. „Männer sprechen tief, Kinder und Frauen hoch“ sagt Engel. Wo fängt die Höhe an, wo die Tiefe? Sprechen nicht auch Männer hoch und Frauen tief?

Gewiß! — Ein und derselbe Ton wird bei dem Manne hoch, bei der Frau tief erscheinen. Das hohe C des Tenor klingt ebenso hoch wie das des Sopran, trotzdem sie eine Oktave aus einander liegen. Ob uns ein Ton hoch vorkommt, hängt nicht von der Anzahl seiner Schwingungen ab, sondern von dem Zusammenhang in dem wir ihn hören: Höhe und Tiefe sind eben wieder relative Begriffe. Es geht also nicht an zu sagen: „Das Tiefe und Hohe „ist also dem Langsamen und Schnellen, dem Großen und Kleinen „parallel." Das Langsame muß nicht groß und das Kleine nicht schnell sein; Engel scheint aber zu glauben, daß Männer deshalb tiefer sprechen als Kinder, weil sie größer und ernster sind. Was würde ein Mediziner dazu sagen, wenn man ihm das als Grund für das Mutieren der menschlichen Stimme anführen würde? So lange wir nicht sagen müssen, daß alle Bassisten notwendig ernste Menschen, Tenore heitere, Altistinnen noch heiterere und Sopranistinnen die heitersten sind,[1]) können wir bestimmt und im Sinne eines Kausalnexus von Höhe und Tiefe nicht auf Heiterkeit und Ernst schließen.

Wenn wir uns nun im folgenden der selbständigen Ausbildung von Rhythmus und Tonfall zuwenden, so werden wir leicht einsehen, daß dieselbe erst dann erfolgen wird, wenn sie sich völlig loslöst von der Verbindung mit den menschlichen Organen. Denn weil wir diese vollkommen beherrschen, wird ihre Anwendung immer eine ungeregelte, willkürliche sein, die eigentliche Musik wird nicht schon durch den bloßen Gesang, sondern erst durch die Instrumente und deren Handhabung künstlerisch ausgebildet werden. Durch sie erst sind wir an gewisse unumstößliche Regeln gebunden. Wir sehen das am deutlichsten bei den Naturvölkern, deren Gesang eigentlich nichts weiter ist, als eine den Tonfall stärker hervorhebende Sprache, etwa nach Art unserer Recitative, nur nicht mit

[1]) Ähnliches ist übrigens behauptet worden in der Musurgie des Jesuitenpaters Athanas Kircher. Er rechnet mit Aristoteles die Bassisten zu den Eseln, und hält sie für ausgelassen unverschämt, geizig, feig; diejenigen, deren Stimmen „hoch ausgehen", seien Ochsen, mürrisch, zornig, melancholisch; Besitzer hoher gellender Stimmen seien Böcke, ausgelassen, geil und mit starkem Geruch behaftet.

in der Höhe und Tiefe meßbaren Tönen; tonlose Instrumente geben den Rhythmus dazu. Haben wir aber einmal Instrumente, die Töne geben, dann sind diese bestimmt und fixiert, und der Beginn der Musik ist gegeben. Jetzt erst ist es möglich, feststehende Melodien zu erfinden und festzuhalten. Früher war dies mehr oder weniger ein Spiel des Zufalles ohne das Bestreben, dieselben weiter zu verwerten, jetzt aber kann es mit Rücksicht auf unveränderte Weiterverbreitung geschehen. Den geregelten Gesang zum Unterschied von artikulierter und rhythmisierter Sprache lernt der Mensch erst, wenn er tönende Instrumente hat. Dann aber ist er allerdings in der Lage, die Musik durch Gesang weiter und schneller zu entwickeln, als durch Instrumente, erst später dreht sich dieses Verhältnis wieder um. Die ersten Melodien auf den Instrumenten werden sehr einfach sein und sich innerhalb weniger Töne bewegen. In der Hervorbringung dieser Töne ist der Mensch an das Naturgesetz gebunden, dem er anfangs künstlerisch nachzuhelfen nicht in der Lage ist. Welches sind diese Töne? Die Regeln der Physik lehren uns, daß auf dem einfachsten Instrumente, einer Trompete, die wir uns keineswegs so kompliziert wie heute, sondern als lange Röhre (tuba) vorzustellen haben, ohne Anwendung besonderer Kunstgriffe durch bloße dynamische Abwechselung des Anblasens folgende Töne herauskommen: C, c, g, c, e, g, b, c, d, e, f, g u. s. w., entsprechend den Schwingungszahlen 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11 u. s. w. Auch die bis auf die jüngste Zeit in unserem Orchester verwendeten Natur-Trompeten und -Hörner zeigen diese Töne. So weit die Physik. — Aber die Erfahrung lehrt, daß wir hier einige Töne als schwer ausführbar, also selten gelingend, werden ausschalten müssen, besonders wenn wir daran denken, welche Töne der noch ganz ungeübte Mensch auf der Trompete hervorbringen konnte. Diese sind das erste C, vielleicht auch das zweite und die Töne nach dem letzten g. Die Rücksicht, diese Töne zu meiden, muß man selbst heute geübten Bläsern gegenüber nehmen (natürlich nur bei der Naturtrompete). Man wird ferner finden, daß das b immer zu tief, das f zu hoch klingt. Der ungeübte Mensch wird also leicht geneigt sein, dieses b in einer Weise zu verwenden, die wir heute eher mit a bezeichnen möchten. Das f aber wird ihm nicht mehr recht klingen, zumal es überdies hart

an der Grenze liegt, die wir selbst heutzutage bei größerer Übung als die äußerste bezeichnen, er wird es wahrscheinlich gar nicht verwenden. Noch Berlioz will in seiner Instrumentationslehre das hohe f der Naturtrompete nur als Durchgangsnote benützt wissen und warnt davor, „es frei angeben oder aushalten zu lassen". Es bleiben sonach die Töne: g, c, e, g, (a), c, d, e. Diese Reihenfolge der Töne gibt dem Menschen der erste Versuch auf dem einfachsten Instrumente vermöge der Naturgesetze, er muß dazu kommen; damit ist ihm aber auch ein Urbild einer melodischen Tonreihe gegeben, eine Grenze, innerhalb derer er alle Kombinationen von Tonfolgen halten muß. Sie ist die Aufeinanderfolge, die Leiter der Töne (Tonleiter). Und wenn er sie durch Zeichen fixiert, so wird ihm nach der Analogie bei dem oberen c, nach dem unteren c ein Ton d fehlen, den er sich in Gedanken, weil er oben ein Bild hat, wird ersetzen können. Seine Tonleiter, an deren Stufenfolgen er gewöhnt ist, wird also lauten c, d, e, g, a, c. Von da an beginnt das alte Bild sich zu wiederholen, und das untere g, das etwas außerhalb der Reihe steht, wie man sehr leicht merken kann, bildet nur eine Art Auftakt zu dem nun beginnenden Tonbild. In der That ist die oben entwickelte Tonreihe nichts anderes als die Tonleiter der Chinesen, Inder und Gälen in Schottland. Es beweist auch, daß diese Völkerschaften es in der Kultur nicht sehr weit gebracht haben, weil sie weder mit Instrumenten eine konstante Tonfolge konstruieren, noch in Gedanken die Abstände gleichmäßig verteilend, eine solche erfinden konnten. Nichtsdestoweniger haben sie auch für diese Völker eine Bedeutung von unendlichem Wert. Sie zwingen sie, bei der Produktion sich innerhalb gewisser zusammengehöriger Töne, Tonfamilien, Tonarten zu halten, aus denen sie wegen der Unveränderlichkeit der Naturgesetze nicht heraus können. Wenn der Mensch auch vielleicht im Stande wäre, in anderer Weise zu singen, als er es durch den Gebrauch der Instrumente erlernt hat, so müßte er wieder dahin zurückkehren, sobald er ein Instrument zur Begleitung nimmt. Man könnte allerdings sagen, daß ihm die ebenfalls früh in Gebrauch gekommene Harfe oder Leier (Lyra) gestattet hätte, Töne in beliebiger Reihenfolge zu erzeugen. Allein zu diesem Instrumente ist er doch später gekommen als zur tuba, deren Erfindung als natürliche Erweiterung des menschlichen Organes viel

näher lag. Nun kann er verschiedene Tuben haben, deren tiefster Ton ein anderer ist als C; es wird sich dann eine andere Folge von Tönen, eine andere Tonart ergeben, aber das formelle Verhältnis derselben unter einander wird immer dasselbe sein. So hat der Mensch zwar verschiedene Tonarten, aber er kann zunächst nicht aus einer in die andere übergehen,[1]) wenigstens nicht ohne die Instrumente zu wechseln, was doch immer Schwierigkeiten macht und jedesmal wieder ein völlig anderes Bild gibt. Es wird ferner zu beachten sein, daß ein Ton immer der Hauptton ist, nicht nur weil er der tiefste ist (daher auch Grundton), sondern auch weil er am häufigsten vorkommt und in manchen Stimmungen auch die oberste Grenze bildet, über welche wenigstens ein ungeübter Naturbläser schwerlich hinauskommen wird. So wird in der F-Stimmung, wie sich jeder überzeugen kann, der Anfänger nicht über folgende Töne hinauskommen: F, C, f, a, c, f. Manchmal wird ihm ein Ton unterkommen, der zwischen es und d liegt, den er aber schwerlich halten können, sondern entweder in c oder f umschlagen lassen wird. Nach diesem Grundton wird die Tonart benannt. So lange der Mensch auf dem Instrumente allein bläßt, mag er sich dem freien Spiel der Phantasie oder des Könnens überlassen, wenn dieses auch die Regel birgt, die durch das Naturgesetz bedingt ist, endlich gelingt es ihm aber, die Töne auf andere Art hervorzubringen, so daß er sie mit seinem Gesang verbinden kann oder selbst nur mit der artikulierten Sprache, was durch die Leier geschieht.

Auch die Leier ist über eine Tonart nicht hinausgekommen, noch unsere Orchester-Harfe hatte vor Erfindung der Pedalharfe an diesem Mangel zu leiden. Durch die Verbindung von Leier und Gesang ist der Mensch an die Analogie der Verwendung des Tonfalles in der Sprache gebunden, die ihn lehrt, im Anfang aufzusteigen und zu Ende herabzusinken. Vielleicht auch ohne diese Analogie würde er bei Betrachtung alles Geschehens in der Natur, das einen Kreislauf zeigt, der am Ende zum Anfang zurückkommt, von wo eine

---

[1]) vide *Πλουταρχου: „περὶ μουσικῆς.“* V. 6. *οὐ γὰρ ἐξῆν τὸ παλαιὸν οὕτω ποιεῖσθαι τὰς κιθαρῳδίας ὡς νῦν, οὐδὲ μεταφέρειν τὰς ἁρμονίας καὶ τοὺς ῥυθμούς . . . . νόμοι γὰρ προσηγορεύθησαν, ἐπειδὴ οὐκ ἐξῆν παραβῆναι ὡς ἐβούλοντο καθ' ἕκαστον νενομισμένον εἶδος τῆς τάσεως.*

neue Entwickelung beginnt, auch bei der Schaffung von Tonfolgen ein abgeschlossenes Bild erst dann erhalten, wenn er im Laufe der Entwickelung wieder zum Grundton zurückkommt, von dem er ausging. In dieser Grundvorstellung des Kreislaufes der Dinge, in dessen Vollendung für den Menschen ein Abschluß liegt, dem er doch selbst unterworfen ist, mag auch die Ursache liegen des Wohlgefallens an der räumlichen Symmetrie, bei der das Kunstwerk als unveränderlich ruhendes neben der entwickelungsfähigen Seite (nach oben) einen gleichen Anfangs- und Endpunkt (an den beiden Seiten) zeigen muß, soll es ein abgeschlossenes Bild erzeugen. Ähnlich wird auch ein Entwickelungsgesetz für die Melodie geschaffen, deren einfachstes Vorbild die Tonleiter selbst, von unten nach oben und von oben nach unten gespielt, ist. Eine Folge von Tönen ist zunächst ein bloßer Sinneseindruck. Als solcher erfreut er wie jeder andere, der unseren Organismus fördert oder selbst ihm gleichgültig ist, wenn er nur nicht schadet wie ein übermäßiger Lichteffekt, ein betäubender Geruch, ein beißender Geschmack u. s. w. Je geringer die geistige Entwickelung des Genießenden ist, desto geringere Anforderungen wird er an diese Eindrücke stellen; der bloß sinnliche Reiz, ohne Rücksicht auf die Form in der er erscheint oder einen Inhalt, wird ihm genügen. Bei höherer geistiger Entwickelung wird der Mensch auch im Sinneseindruck eine geistige Beziehung suchen, natürlich nur bei den höheren Sinnen, weil bei den niedereren der rein materielle Effekt die Hauptsache bildet. Es ist damit keineswegs der begriffliche Inhalt zu verwechseln, sondern nur eine solche Folge von Sinneseindrücken durch Töne, die sich im Bewußtsein als ein zusammengehöriges Ganzes mit Anfang, Entwickelung und Ende kundgibt, die den Eindruck eines zielbewußt Geschaffenen machen. Wir haben gesehen, daß dies nur möglich ist durch Tonfolgen innerhalb der durch die Naturgesetze ermöglichten Tonreihen, aus denen wir die Zugehörigkeit zu einer Tonart entnehmen. Um hier einen geistigen Eindruck zu haben, wird es also einer zeitlichen Entwickelung bedürfen, die uns, wenn auch noch nicht zu Ende geführt, schon dann besagten Eindruck hinterläßt, wenn wir aus ihr die Entstehung eines bewußten gesetzmäßigen Schaffens entnehmen können. Soll das oben entwickelte Gesetz ein natürliches und allgemein gültiges sein, so werden wir es auch von

einer andern Art der Musikübung: dem gleichzeitigen Erklingenlassen verschiedener Töne, verlangen, d. h. wir werden verlangen, daß auch hier das Bild eines zusammengehörigen Ganzen entsteht, aus dem wir die Zugehörigkeit zu einer Tonart entnehmen, und das wird dann der Fall sein, wenn das, was gleichzeitig erklingt, eben nichts anderes ist, als die Gleichzeitigkeit derjenigen Tonfolge, die zum mindesten nach einander erklingen muß um das oben verlangte Bild einer Tonart zu geben. Und das sind diejenigen Töne, wie sie sich jedem, auch dem Ungeübten, auf dem Naturhorn oder der Naturtrompete ergeben müssen, also in der F-Stimmung: F, C, f, a, c, f. Beim gleichzeitigen Erklingen derselben wird ein Ton, der in 2 und 3 Oktaven klingt, nicht anders denn als Verstärkung aufgefaßt werden können. Er kann also ebensogut wegbleiben ohne das Bild zu stören, das ja von der Dynamik gar nicht abhängt. Es bleibt dann f, a, c oder C, f, a oder a, c, f. Einen von diesen 3 Akkorden (wie wir diese Zusammenklänge nennen wollen) wird also den oben aufgestellten Forderungen genügen. Man sieht, sie sind nichts anderes, als die drei Lagen unseres Dreiklanges. Noch eines ergibt sich aus dieser Darstellung: schon die Quinte F, C wird ergeben, daß nun nichts anderes als die F-Tonart kommen könne, weil das Ohr vermöge der natürlichen Beschaffenheit der bisher besprochenen Instrumente gewohnt ist, auf dieses Intervall hin eine bestimmte Folge zu hören, sich also schon das Bild der Tonart macht. Die Quinte ist der kürzeste Weg zur Charakterisierung der Tonart. Solche Zusammenklänge nun, welche das Bild einer Tonart und einer geschlossenen Entwickelung geben, die Klänge also auf ein einziges einheitliches Ganzes zusammenführen, heißen Konsonanzen.

Nun haben wir gesehen, daß der Mensch sehr bald Tuben in verschiedenen Stimmungen konstruieren kann, wodurch sich ihm verschiedene Tonarten ergeben; dadurch wird es ihm leicht möglich, die stetige Tonleiter zu konstruieren, namentlich zunächst diejenigen Töne zu ergänzen, die ihm auf einer Tuba unrein, wenig brauchbar sind. Das sind in der C-Stimmung a und f, darnach würde die Tonleiter lauten c, d, e, f, g, a, c. Da ist nun eine Lücke offenbar: die Ungleichheit des Intervalles a, c mit den anderen. Nichts liegt näher als auf a einen Ton folgen zu lassen in dem-

selben Abstande wie d, e, wodurch die Tonleiter in zwei gleiche Hälften geteilt wird. Es handelt sich jetzt nur darum, ein Instrument zu finden, das nicht an eine bestimmte Tonart gebunden ist, das alle Töne der nunmehr modifizierten Tonleiter geben kann. Dadurch würde die Möglichkeit des Überganges aus einer Tonart in die andere geboten und der Musik ein neues, weites Feld geöffnet, auf dem sie zu bisher nicht geahntem Wirken schreiten könnte. Dieses Instrument ist die Geige. Ihre Bedeutung liegt darin, in der Musik eine neue Epoche geschaffen zu haben, so daß man sagen kann, in der Geige liegt der Anfang der Musik als Kunst. Was vor dem liegt, ist mehr oder weniger leeres Spiel. Die Geige ist berufen, die gesamte Gestaltung der Tonkunst in sich aufzunehmen und wiederzugeben. So konstruiert der Mensch analog der 4fachen Teilung seiner Stimmgrenze 4 Arten von Geigen, die Violione, die Bratsche (Alt), das Violioncell und den Kontrabaß (Sopran, Alt, Tenor, Baß) und erweitert dadurch nicht nur die Grenze, sondern die Möglichkeit, über jedes einzelne dieser Register durch die Vereinigung der Tonarten und die Entstehung eines gesetzmäßigen Bandes zwischen denselben, das wir noch kennen lernen werden, hinauszugehen, wird auch eine neue Art von Akkorden ergeben. So wie nämlich die melodische Folge bald das Bild eines zusammengehörigen Ganzen gibt, das dieser, bald ein solches, das jener Tonart angehört, so wird es auch Akkorde geben können, die nicht auf eine Tonart hinweisen, also in Bezug auf ein zusammengehöriges Ganzes eine unentschiedene Deutung in sich schließen. Sie werden uns also unbefriedigt lassen und uns drängen, in Bezug auf dieses Ganze eine Entscheidung zu fällen, damit unser Geist die Befriedigung eines in sich abgeschlossenen Bildes gewinne. Sie werden uns also reizen, weiter zu spielen und uns zwingen, in diesem Spiel zu einer Konsonanz zu kommen. Solche Zusammenklänge nun, welche uns nicht das befriedigende Bild eines in sich abgeschlossenen Ganzen geben, sondern in welchem die Töne mit dem Hinweis auf verschiedene Tonarten auseinandertreten ohne vorläufig für eines zu entscheiden, heißen Dissonanzen.

Durch Konsonanz und Dissonanz wird der Begriff der Harmonie vollständig. Harmonie und Disharmonie werden gewöhnlich fälschlich mit Konsonanz und Dissonanz identifiziert, bei

Musikern sowohl als auch in wissenschaftlichen Werken.[1]) Harmonie ist das successive Zusammenpassen des Simultanen, das Füreinanderbestimmtsein überhaupt, während Konsonanz und Dissonanz nur das simultane Zusammengehören und zwar jedes ein bestimmtes Zusammengehören darstellen. In diesem Sinne könnte man auch sagen, daß eine Melodie harmonisch sein müßte, denn auch bei ihr müssen die Töne zu einem successiven Ganzen zusammengefaßt werden. Und dies vielleicht um so mehr, als wir heute wissen, daß auch das, was wir eine konkrete Tonempfindung nennen, eigentlich schon eine simultane ist. Aber das Simultane ist hier latent, während es bei den Akkorden offen ist. Im letzten Falle hören wir es als solches, im ersten Falle nicht und eben deshalb nennen wir diesen ersten Fall nicht harmonisch, obgleich auch er es eigentlich (physikalisch) ist, weil uns durch das Gehör nicht alles gegeben ist, was wir zum Begriff der Harmonie brauchen. Sowohl Konsonanz als auch Dissonanz gehören zur Harmonie, beide ebenso zur Disharmonie, weil es bei successivem Zusammenpassen oder Nichtzusammenpassen nicht nur darauf ankommt, ob das Simultane zusammengehört oder nicht. Auf diesen wichtigen Unterschied hätte man schon aus dem Umstande schließen können — und daß dies nicht geschehen ist, ist für Musiker unverzeihlich — daß die Harmonielehre ebenso von Dissonanz als von Konsonanz spricht und deren Gebrauch regelt, als (und dies insbesondere) von den Fortschreitungen, und einen Fehler in diesen trotz aller Konsonanz für disharmonisch erklärt. — Also nicht deshalb heißt die Konsonanz so, weil ihre Töne thatsächlich immer zusammenklingen (als Obertöne), sondern wegen des in der Tonart geschlossenen Bildes das sie gibt. Denn auch c d e (in der C-Stimmung) klingen bei manchen Instrumenten als Obertöne zusammen und sind als Zusammenklang hervorgebracht keine Konsonanz. Konsonanz und Dissonanz zeigen eine Übereinstimmung der Töne untereinander entweder derselben Tonart oder verschiedener Tonarten, jener wohnt die Abgeschlossenheit des musikalischen Entwickelungsgesetzes inne, dieser der Entwickelungsreiz. — Gegen die Ableitung

[1]) So nennt auch Zimmermann die Koinzidenz gewisser Obertöne von Grundtönen, welche die Konsonanz ausmachen sollen, das Harmonische in ihnen (Ästhet. II. § 102, noch deutlicher ist die Verwechselung § 461).

der Tonleiter bei Helmholtz hätte ich einiges einzuwenden. Es ist ganz richtig, wenn er annimmt, „daß dieselben physikalischen und physiologischen Beziehungen der Klänge, welche sich bei den Zusammenklängen geltend machen und die Größe der konsonanten Intervalle bestimmen, auch in der Konstruktion der Tonleiter, wenn auch unter abgeänderten Bedingungen, wirksam sein können".[1]) Aber ebendeshalb haben wir hier wie dort einige Bedenken. Ich glaube deshalb nicht, daß ein noch ungeübtes Ohr die thatsächliche Verwandtschaft gewisser Töne der nachmaligen Tonleiter (z. B. c und g ꝛc.) wahrnehmen würde, wenn nicht das Naturgesetz die Ursache ihrer Aufeinanderfolge wäre, die ihm bei den Blasinstrumenten wahrnehmbar wird. Daß wir in der höheren Oktave dasselbe hören wie in der tieferen, wenigstens zum Teil, ist gewiß. Aber wie in diesen Abschnitt derjenige der Quinte kommt, dafür scheint mir Helmholtzens Annahme nicht zu genügen. In der Duodecim wird schwerlich jemand eine vollkommen übereinstimmende Wiederholung der Melodie finden, und wenn statt ihrer die Wiederholung eine Oktave tiefer, also in der Quinte eintreten dürfte, so würde gerade bei dieser die physikalische Grundlage fehlen, die Helmholtz dafür verlangt, daß etwas als Wiederholung angesehen wird: daß nämlich die Schwingungszahlen derselben, multipla derjenigen der Tonica sein. Daß ungeübte Sänger im Chor in der Quinte mitsingen wollen, ist noch viel weniger maßgebend, denn gerade dadurch, daß nur Unmusikalische in dem eine Ähnlichkeit erblicken, was Musikalischen ganz unerträglich ist, würde die Unnatürlichkeit und Unbrauchbarkeit einer solchen Auffassung den Musikalischen — von denen doch nur die Bildung des Systems ausgeht — klarer werden. Wenn sich dann in der Oktave zwei analoge Abteilungen ausbilden, c-f und g-c′, so kann von hier aus die Ausfüllung der Zwischenräume in der Weise, wie sie unsere Skala hat, schwerlich anders erklärt werden als im Hinblicke auf die durch unsere Natur-Blasinstrumente gegebenen Intervalle. Auch die Möglichkeit und historische Entstehung einer bloß fünfstufigen Skala läßt sich nach obigem schwer erklären, besonders wenn man annimmt, daß sich einmal zwei Hälften c-f und g-c gebildet

[1]) Lehre v. d. Tonempfindung. 3. Abt. 14. Abschn. S. 403.

haben, denn gerade f fehlt in der fünfstufigen Skala. Nur ein Saiteninstrument konnte eine so willkürliche Einteilung wie die in bloß zwei Hälften ermöglichen, entwickeln konnte sie sich vordem kaum. Man hält eben viel zu viel von der sogenannten freien Erfindung unseres Tonsystems. Es muß doch ein natürlicher Grund für diese Bildung der in der Natur vorkommenden Töne zu einem System gefunden werden, und es ist durchaus nichts Zufälliges, daß alle diejenigen Systeme, welche von dieser Grundlage abwichen und einen willkürlichen Weiterbau durchführten, entweder zu gar keinem oder doch — wo sie nicht so viel abwichen — zu keinem ebenso wertvollen schönen musikalischen Kunstwerk gelangten.

Nach den bisher entwickelten Gesetzen werden sich uns auch die Regeln ergeben für den Übergang aus einer Tonart in die andere. Sie wird auf dem Prinzip beruhen, daß sie nur von einer Tonfolge aus unternommen werden kann, die zwei Tonarten angehört, der bisherigen und der anzustimmenden (das wird bei unserer gleichmäßigen Tonleiter sehr bald der Fall sein), d. h. ins Harmonische übersetzt durch Dissonanzen, denen die Mehrdeutigkeit innewohnt, oder durch Konsonanzen, aber durch Verstellung des Grundtones, indem ein konsonierendes Intervall, z. B. die Terz a-c durch den Gang des Grundtones von C nach F, die Zugehörigkeit zur F-Tonart erhält oder umgekehrt: Beibehaltung des Grundtones, Änderung der Terz, oder beides zusammen, jedoch so, daß die neuen Akkorde wenigstens einen gemeinschaftlichen Ton haben. Dadurch entstehen die Fundamentalschritte und die diatonische Fortschreitung. Diese Lehre weiter zu verfolgen, hat für die Ästhetik der Tonkunst keinen Wert, es ist Sache der Spezialwissenschaft der Lehre von der Harmonie, die leider sehr im argen liegt. Ihre Vertreter sind bis heute weder im Stande, über ihren Gegenstand erfolgreich nachzudenken noch denselben wissenschaftlich zu formulieren, ja die meisten bringen es nicht einmal zu Wege, ihre Gedanken so auszudrücken, wie sie dieselben gefaßt haben. Einer schreibt vom andern ab und keiner hat noch etwas Neues erfunden. Nicht einmal eine geordnete systematische Zusammenstellung ihrer Materie ist ihnen bisher gelungen, was sie mit rührender Naivität gewöhnlich selbst noch ausdrücklich bemerken. Die meisten nehmen die ganze Harmonielehre als fait accompli hin, über das nicht weiter nach-

zudenken sei und mit der Unveränderlichkeit gewisser Gesetze entschuldigen sie das Unvermögen, ein selbständiges Gebäude aufzurichten. Sie könnten sich bei diesem Beginnen auf Herbart berufen, wenn sie eine Ahnung davon hätten, daß sich dieser große Mann auch mit der Theorie der Tonkunst eingehend beschäftigte, und wenn sie beurteilen könnten, inwieweit er dem bisherigen Vorgang der Harmonielehre das Wort redete. Angesichts dieser traurigen Thatsachen müssen wir in der bisherigen Darstellung der Elemente der Tonkunst ein wenig innehalten und einen Blick werfen auf fremde Versuche, diese Elemente zu entwickeln und zu erklären.

Wir haben diese Elemente weder als einfache Thatsache hingenommen noch die Künste philosophischer Systeme daran verschwendet, sondern versucht, dieselben an der Hand der Naturgesetze zu erklären. In ganz anderer Weise hat das Hauptmann unternommen, dessen Lehren uns hier deshalb interessieren, weil er der erste und einzige ist, der für die musikalischen Grundsätze ein tiefes Verständnis zu gewinnen suchte. Sein Grundsatz besteht darin, in den musikalischen Regeln ein Vernunftgesetz zu suchen. „Der „musikalische Fehler ist ein logischer Fehler, ein Fehler für den „allgemeinen Menschensinn, nicht für einen musikalischen Sinn ins„besondere."[1]) Ähnlich spricht sich Engel aus, wenn er sagt: „Die „vollkommene Auffassung dieser Kunst besteht also darin, daß das „Vernünftige angeschaut werde, und um dies vorläufig ganz im „allgemeinen zu bezeichnen, in der geistigen Befriedigung, die da„durch hervorgerufen wird."[2]) Beide verwechseln hier Geist überhaupt mit einer bestimmten Entwickelungsstufe des menschlichen Geistes. Wir haben gesagt, daß der Mensch die einzelnen Töne zu einem einheitlichen Bilde vereinigt, der Melodie und Harmonie, daß er aus diesen verschiedenen Bildern zum Begriff der Tonart gelangt, und daß in dieser Scheidung und Verknüpfung der Tonfolgen der geistige Genuß liegt, welchen die Tonkunst gewährt. Aber das ist Thätigkeit des Verstandes, nicht der Vernunft. Daß der Verstand thätig sei bei Anhörung der Musik, ist gar kein Zweifel, sie ist

---

[1]) Hauptmann: Natur der Harmonik und Metrik. 2. Aufl. St. 6.

[2]) Engel: Ästhetik der Tonkunst St. 34.

ja nicht bloß sinnliche Wirkung; aber die Vernunft doch nicht. In diesem Sinne spricht man auch von einem musikalischen Verständnis und sagt, wir haben eine Komposition nicht verstanden, wenn wir, ohne über die sinnliche Wirkung des Hörens hinausgekommen zu sein, kein einheitliches Bild bekommen haben, weder momentan noch viel weniger für die Dauer. Wir hören dann nichts als einen Tonschwall, der nicht den geringsten Eindruck macht. Vernunftbegriffe dienen zum Begreifen, wie Verstandesbegriffe zum Verstehen (der Wahrnehmungen).[1]) Deshalb meinen wir etwas ganz anderes, wenn wir sagen, daß wir eine Musik begreifen. Das ist etwas, was über die Musik selbst hinausgeht. Aber erst dieses Begreifen ist Sache der Vernunft. In dem Sinne, als jeder Mensch Vernunft hat, muß auch jeder Musik begreifen, aber er braucht sie nicht zu verstehen. Zwar muß Verstand der Vernunft vorausgehen, aber die Musik erfordert einen musikalischen Verstand, den nicht jeder hat. Eine eigene musikalische Vernunft aber gibt es nicht. Es ist vollkommen unrichtig, wenn Hauptmann sagt, „der musikalische Fehler ist ein Fehler für den allgemeinen Menschensinn". Jeder hat Gelegenheit, sich von der Unrichtigkeit dieser Behauptung zu überzeugen. Man sollte kaum glauben, daß es angesichts so vieler sprechender Thatsachen möglich war zu übersehen, daß es musikalische und unmusikalische Menschen gibt, daß letztere die musikalischen Fehler nicht kennen und daß man ihnen doch trotzdem den „allgemeinen Menschensinn" nicht absprechen kann. Viel eher könnte man umgekehrt diesen den Musikern absprechen — besonders wenn man an die Harmonielehre denkt — ohne ihnen den Musiksinn zu rauben. Voraussetzung des musikalischen Verstandes aber ist das feinere Ohr. „Die Dissonanz bedarf für den Nichtmusiker „wie für den Musiker einer Auflösung"; dagegen bemerken wir, daß sie der erstere oft gar nicht merkt, selbst wenn man ihn darauf aufmerksam macht, darum ist er ja Nichtmusiker, und daß es Musikverständige gibt, die gar keine Vernunft haben. Wir haben hier bestimmte Beispiele vor Augen. „Die Diskordanz ist für jedes „Ohr etwas Sinnloses".[2]) Hauptmann muß nie gehört haben,

[1]) Kant: Kritik der reinen Vernunft. 2. T. 2. Abt. 1. Buch: Verstand ist das „Vermögen der Regeln", Vernunft das „Vermögen der Prinzipien".

[2]) Ähnlich sagt auch Schubart (Ästhet. d. Tonk. S. 13). „Alle

wie sich jemand, der Violine spielen lernt, an seinem Spiel erfreut. Er hält überdies nicht einmal den Unterschied von Verstand und Vernunft fest. Einmal heißt es: „Um über die Reinheit der „musikalischen Intervalle zu urteilen, bedarf es keiner technischen „Virtuosität (??), das Gefühl dafür ist uns angeboren, es ist „mit der Natur des menschlich vernünftigen Daseins gegeben.“ [1]) Ein andermal wieder: „Das musikalisch Richtige, Korrekte spricht „uns menschlich verständlich [2]) an, und das Fehlerhafte können „wir nicht verstehen, denn es hat keinen verständlichen [2]) Sinn.“ Also ist es verständlich oder vernünftig? Das scheint ihm alles eins zu sein, denn gleich darauf heißt es wieder: „Die Richtigkeit d. i. Vernünftigkeit der musikalischen Gestaltung.“ [3]) Auch Engel ist von diesem Fehler nicht ganz freizusprechen, wenn er behauptet, daß in der Tonkunst „das Vernünftige angeschaut werde“. Was ist denn das Anschauen? Anschauen ist eine bestimmte Art sinnlicher Wahrnehmung. Hier ist damit wohl sinnliche Wahrnehmung überhaupt gemeint. Und das soll uns genügen? Ist es für die bloß sinnliche Wahrnehmung nicht gleichgültig, ob das Vernünftige oder das Unvernünftige angeschaut wird? Für die Verneinung der ersten und Bejahung der zweiten Frage ist Engel selbst, wenn er verlangt, daß wir in den „innern, melodischen, harmonischen, rhythmischen, thematischen und instrumentalen Bau eines Tonstückes „Einsicht bekommen“. Die theoretische Einsicht aber wird durch das Anschauen noch nicht erlangt. Der Wert des Vernünftigen als solchen besteht darin, daß es begriffen wird. Engel hat also den Ausdruck für seine eigene Ansicht verfehlt. Doch kehren wir zu Hauptmann zurück; die Vernunft, die er in der Musik verlangt, sucht er an der Hand des Hegelschen Dreischlages. Da dieser selbst

---

Menschen werden mit einer Anlage zum Gesang geboren“ u. S. 14 „dem Menschen ist das musikalische Genie (!) angeboren, nur von der Kultur hängt es ab, wie weit dieses sein musikalisches Genie kreisen soll“. Das geniert ihn aber nicht, an einer anderen Stelle (S. 372) gerade das Gegenteil zu behaupten: „Die Erfahrung lehrt, daß Menschen ohne Taktgefühl auf die Welt kommen und daß sie taub und unempfänglich für die Schönheiten der Tonkunst sind.“

[1]) Hauptmann: Natur d. Harm. und Metr. S. 6.

[2]) Ebenda. S. 7.

[3]) Ebenda. S. 8.

von Haus aus die Glorifikation des Unsinns bedeutet, so kann man sich denken, was da herauskommen wird. Den musikalischen Dreiklang durch den philosophischen Dreischlag erklären zu wollen, ist wahrlich eine horrende Idee. Schade, daß sich der Kantsche Topus überlebt hat, der eine Zeit sehr beliebt war (und jeder Topus wird es einmal sein, man kann da fort erklären und braucht sich nicht anzustrengen), sonst hätte vielleicht jemand die Musik nach der vierfachen Beschaffenheit des Urteiles Quantität, Qualität, Relation und Modalität auffassen wollen.[1]) Wie hätten sich diese zwei Systeme vertragen? Doch hören wir, wie Hauptmann mit Hegels System den Dreiklang erklärt: die Oktav ist ihm das Bild der Einheit. „Das Intervall, in welchem die „Hälfte eines klingenden Quantums sich gegen das Ganze des „Grundtones hören läßt, ist in akustischer Bestimmung der Ausdruck „für den Begriff der Identität der Einheit und Gleichheit mit „sich selbst. Es bestimmt die Hälfte das mit sich Gleiche als an„dere Hälfte."[2]) Also wenn $^1/_2$ und 1 sich zugleich hören lassen, so ist $^1/_2 = 1$ ja sogar identisch mit 1, und $^1/_2$ bestimmt das mit sich gleiche 1 als die andere Hälfte von $^1/_2$ — eins ist also gleich $^1/_2$, ist die Hälfte von $^1/_2$ und ist identisch mit $^1/_2$. Das sind die Früchte der angewandten Hegelschen Philosophie. Die Quint ist ihm „das Intervall, in welchem ein klingendes Quantum von zwei „Dritteilen gegen den Grundton, als Ganzes, vernommen wird"; sie „enthält akustisch die Bestimmung, daß etwas in sich getrennt „sei und damit den Begriff der Zweiheit und des inneren Gegen„satzes. Wie die Hälfte ein mit sich Gleiches außer sich setzt, so „bestimmt das Quantum von zwei Dritteilen, mit dem Ganzen „gehört, das dritte Dritteil, ein Quantum, an welchem das real„gegebene als ein doppeltes, sich selbst entgegengesetztes erscheint";[3]) das geht noch über das Hexen-Einmaleins. Dem Faust aber, der sich bei diesen Worten den Kopf zerbrechen wollte, müssen wir zu-

[1]) Ein ähnlicher Versuch liegt vor. Hegel selbst erwähnt in seiner Encyklopädie (§ 60) ein Handbuch der Metrik von Hermann in dem der Anfang mit Paragraphen der Kantschen Philosophie gemacht wurde (ähnlich bei Heidenreich), wovon er natürlich nicht viel hält.

[2]) Hauptmann: Natur d. H. u. M. § 10.

[3]) § 10.

rufen: „Ein vollkommener Widerspruch bleibt gleich geheimnisvoll für Kluge wie für Thoren.“ Man muß nur wissen, was Hauptmann unter Gegensatz sich denkt: „Nicht daß Etwas von etwas „Anderm verschieden sei, sondern daß es sich selbst als ein Anderes sich entgegensetze, ist der hier zu fassende Sinn des Gegen„satzes.“ [1]) Man ist heutzutage längst darüber hinaus, sich von diesen Phrasen, mit denen Hegel seinerzeit eine Welt verblüffte, imponieren zu lassen. — Man weiß, was man davon zu halten hat. — Traurig ist nur, daß gerade in der Musik, wo eine wissenschaftliche Begründung der Theorie so sehr not thut, ein solches Gerede platzgreifen und Anklang finden konnte, ein Gerede, das Sätze enthält wie: „Der verständige Gegensatz kann nur aus der Identi„tät hervorgehen.“ [2]) Der Vollständigkeit halber erwähnen wir nur, daß für Hauptmann die Terz die „Zweiheit“ ist: „die Terz er„füllt die Leere der Quint, indem sie die getrennte Zweiheit des „Intervalles zur Einheit verbunden in sich enthält.“ Wir können uns hier nicht mit allen Konsequenzen dieser Lehre befassen; sie mußte nur soweit betrachtet werden, als nötig ist, um dann auch die für die Ästhetik wichtigen Begriffe von Konsonanz und Dissonanz, Moll und Dur bei Hauptmann zu verstehen. Was die ersteren betrifft, so hat sich die Physik und Harmonielehre davon ganz eigentümliche Vorstellungen gemacht. Man übersetzt diese Worte einfach mit angenehmer und unangenehmer Klang. Die Physik wäre auf das Unstatthafte dieser Übersetzung wohl nie gekommen, wenn nicht die Entwickelung der Musik, namentlich die ganz neuen Bahnen, in die sie durch die Romantiker gedrängt wurde, ergeben hätte, daß die Dissonanzen, die uns anfangs widerlich erscheinen, mit der Zeit ganz angenehm klingen, und daß sie namentlich mit Rücksicht auf den Zusammenhang, in dem sie erscheinen, das Eigentümliche ihres Klanges verlieren, aus demselben herausgerissen, es um so schärfer hervortreten lassen. Sie sind ein Fragezeichen in der Harmonischen Entwickelung, das beantwortet sein will. Diese Natur der Dissonanzen mußte natürlich die Musik kennen und die Harmonielehre hat sie in die etwas unpassenden Worte gekleidet:

---

[1]) § 14.

[2]) § 14.

Die Dissonanz muß „aufgelöst“ werden. Sie meinte damit, daß auf sie eine Konsonanz folgen müsse, in die jene übergeht. — Aber diese Folge ist oft sehr bestimmt und genau vorgezeichnet, sie ist nicht die Auflösung eines Rätsels, sondern nur die Beantwortung einer Frage, die man sich im vorhinein denken kann, die aber doch effektiv erfolgen muß. Erst durch die Möglichkeit enharmonischer Verwechselung, die nach unserem Tonsystem zur Geltung kommt, können auf eine Dissonanz so viele Antworten folgen, als enharmonische Verwechselungen möglich sind. Die andere Forderung: die Dissonanz müsse „vorbereitet“ werden, hat gar keine Berechtigung und ist überdies ein unrichtiger Ausdruck. Denn nicht die Dissonanz wird vorbereitet, wir werden vorbereitet oder die Konsonanz wird vorbereitet für die Dissonanz. Man kann nicht etwas vorbereiten, was noch nicht existiert. Hauptmann war der erste, welcher den ganz guten Gedanken hatte, daß „die im Deut-„schen zuweilen gebrauchten Ausdrücke wohlklingend und übelklin-„gend für Konsonant und Dissonant ganz ungehörig zu nennen „sind; diese letzteren Benennungen enthalten dagegen in ihrem Wort-„sinne das vollkommen Bezeichnende: der Charakter des Konso-„nanten ist das bestimmte Zusammenklingen in der Harmonie, des „Dissonanten das bestimmte Auseinanderklingen. Die Konso-„nanz kann übelklingend sein an einer Stelle, die eine Dissonanz „bedingt und wo diese wohlklingend ist“.[1]) Halten wir vorläufig daran fest, daß er hier sagt, die Dissonanz kann auch wohlklingend sein und hören wir, wie Hauptmann die Dissonanz erklärt. Sie ist ihm „die melodische Folge als Zusammenklang gesetzt“,[2]) wobei er jedoch bemerkt, daß als „wesentlich melodisches Intervall“ nur die Sekund gelten könne, die er die „Dissonanz des Vorhaltes“ nennt, zum Unterschied von der „Dissonanz der Septim im Septimakkord“. Über die erstere sagt er: „Die Fortsetzung aus der ersten Stufe „der Tonleiter in die zweite bestimmt sich an der Dominant, indem „diese aus der Quintbedeutung in die des Grundtones übergeht. „Es würde nun, wenn man beide Stufen zugleich hören oder die „erste zu der eingetretenen zweiten noch fortklingen ließe“ (wobei

---

[1]) Hauptmann: Natur d. Harm. und Metr. § 46.
[2]) § 107.

man sie doch auch zugleich hört) „die harmonische Bedeutung dieses „Sekundintervalles an der Dominant sein: daß sie gleichzeitig „Quint und Grundton sei. Das ist ein Widerspruch, wenn diese „Doppelbedeutung als eine bestehende gesetzt werden soll; sie wird „aber als eine vorübergehende in diesem Ton enthalten sein können, „wenn er aus der einen in die andere übergegangen, die erste mit „dem Übergange selbst nicht sogleich, sondern erst später aufgibt. „Es erfordert somit die Dissonanz eine ihr vorausgehende und „eine nachfolgende Zeit zur Rechtfertigung ihres Daseins, nämlich „eine vorausgehende der Vorbereitung und eine nachfolgende der „Auflösung.“ Hier ist alles falsch. Erstens: der Ton G, an dem sich das Sekundintervall C-D bestimmen sollte, enthält keinen Widerspruch. Der Ton G bleibt immer derselbe, ob wir ihn als Grundton oder Dominant vorstellen. Auch im Dreiklang C-e-G ist G Terz und Quint, ohne daß man von einem Widerspruch reden könnte. Die ganze Musik beruht ja darauf, daß ein Ton mit mehreren anderen in verschiedenen Beziehungen steht. Bei der Sekund C-D wäre G, wenn man es hören würde, nicht Grundton und Dominant, sondern Quart und Quint. Wenn ich aber die Sekund allein zu Gehör bringe, so ist G weder Grundton und Dominant, noch Quart und Quint, weder Sinn noch Widerspruch, sondern gar nichts, es existiert nicht. Was soll das heißen: ich soll in C-D den Widerspruch empfinden, der eigentlich in G liegt, das ich nicht höre. Zweitens: Es ist nicht einzusehen, was an diesem Widerspruch, selbst wenn wir ihn mit Hauptmann annehmen, durch Vorbereitung und Auflösung geändert werden sollte. Auch der vorübergehende Widerspruch ist in einem Moment bestehend und wird in diesem Momente nicht dadurch aufgehoben, daß er im nächsten Moment aufgehoben wird; der Effekt für unsere Empfindung müßte also in beiden Fällen derselbe bleiben, ob die Dissonanz vorbereitet und aufgelöst wird oder nicht, was bezüglich des letzteren der Erfahrung widerspricht. Drittens: Da der Widerspruch nach Hauptmann einmal vorhanden ist und er, wie wir wissen, behauptet hat, der logische Fehler ist ein musikalischer Fehler, so muß jede Dissonanz ein musikalischer Fehler sein, ein formell richtiger Schluß aus Hauptmanns Theorie, dessen Inhalt zu unsinnig ist, als daß seine Prämissen richtig sein könnten. Viertens: Der Widerspruch ist ein

musikalischer Fehler, das Fehlerhafte, sagt Hauptmann, „spricht „uns gar nicht an, es findet keinen Anklang in unserem Innern“.[1]) Wie verträgt sich diese Behauptung mit der oben citierten, daß die Dissonanz auch „wohlklingend“ sein könne? — Wir sehen, diese Theorie ist unhaltbar, wo man sie anfaßt; sie gibt größtenteils gar keinen Sinn und wo man einen entnehmen kann, kommt ein Widerspruch heraus. Auf ähnliche Weise erklärt er die Dissonanz der Septime durch die Doppelbedeutung des Terzintervalles, das den beiden Dreiklängen, aus denen man sich den Septakkord zusammengesetzt denken kann, gemeinschaftlich ist. Hier können die sub zweitens, drittens, viertens gemachten Einwendungen wieder gelten. — Darauf versucht Hauptmann ein geistreich sein sollendes Spiel — anders können wir es nicht nennen — mit Vergleichen, indem er sagt: „Dem Begriffe der Dissonanz sei die Bedeutung der Quint „zuzuschreiben, als eines Gegensatzes in sich selbst.“ Das ist wieder einer von den Sätzen, die gar keinen Sinn haben: dem Begriffe der Dissonanz sei die Bedeutung einer Konsonanz wie der Quint zuzuschreiben, „zu welcher die vorbereitende Konsonanz die Oktav„bedeutung, die aus der Auflösung sich herstellende, die Terzbedeu„tung enthalten wird, und es erhält somit die Harmonie selbst „mit der Dissonanz erst ihren vollständigen Konsonanzbegriff.“ Also der Konsonanzbegriff wird erst durch die Dissonanz vollständig; da muß diese wohl zur Konsonanz gehören, ein Teil derselben sein, es müßte also, wenn wir die Hauptmannsche Bedeutung von Konsonanz und Dissonanz einsetzen, das Auseinanderklingen der Harmonie ein Teil des Zusammenklingens sein; eine recht hübsche Entdeckung. Nun folgt aber der Glanzpunkt der Hauptmannschen Theorie: „denn ohne Dissonanz bleibt die Konsonanz bei der „Unmittelbarkeit der Oktaveinheit stehen und kann nicht zu ihrer „Selbsterkenntnis im Terzbegriffe gelangen“.[2]) Die Konsonanz kommt zu ihrer Selbsterkenntnis!! Da hört doch alles auf. — — — —

Das wunderbare ist nur, daß der Mann, der solche Behauptungen aufstellt, der Abgott der Musik-Theoretiker ist. Ja, wer über-

---

[1]) Hauptmann: N. d. H. u. M. St. 7.

[2]) § 113.

haupt über Musik schreibt, selbst Musik-Ästhetiker lehnen sich bei Besprechung der Theorie an Hauptmann an, wie an eine feste unerschütterliche Säule. Und doch ist sein System von Anfang an verfehlt und in haarsträubender Weise durchgeführt. Hie und da hat er einen ganz guten Gedanken, aber diese einfachen Keime gedeihen bei der Ofenwärme des Hegelschen Dreischlags nur zu haltlosen Treibhauspflanzen, die bei dem leisesten Hauche des gesunden Menschenverstandes kraftlos zerfallen.

Die Hauptmannsche Lehre ist unter anderm auch übergegangen in die Ästhetik der Tonkunst von Engel, die wir hier noch deshalb erwähnen, weil sie den Vorzug hat mit unserem alten ehrwürdigen Einmaleins nicht in Konflikt zu kommen. Engel gibt wenigstens den „argen Fehler" in der Hauptmannschen Erklärung des Dreiklangs zu — das ist wohl die glimpflichste Kritik — und stößt sich wenigstens an die auffallendsten leeren Phrasen, wenn er z. B. sagt: „daß 4 darum, weil 2 × 2 die aufgehobene Entzweiung ist, vermag „ich nicht einzusehen"; das vermag niemand. Er gibt wenigstens das mindeste zu, was jeder gesunde Menschenverstand einsieht, daß „jeder nicht in der Oktavenreihe enthaltene Ton ein anderer dem „Grundton gegenüber" ist. Doch fügt er hinzu „aber nicht in gleicher Weise".[1]) Das ist zwar nicht alles, was wir wünschen, aber doch wenigstens etwas. Auch die in der Oktavreihe enthaltenen Töne sind andere dem Grundtone gegenüber. Ist c nicht ein anderes als C? Jeder Ton ist der konträre Gegensatz des anderen, und zwar in gleicher Weise. Musikalisch genommen mögen gewisse Töne zu gewissen anderen Tönen in nähere oder weitere Beziehungen treten, in ihren Schwingungszahlen ausgedrückt, werden sie verschiedene Differenzen haben, aber der begriffliche Gegensatz ist zwischen allen derselbe, wie zwischen den einzelnen Zahlen. Engel hält den Quintton für denjenigen, der gegen den Grundton „am „ursprünglichsten ein anderer ist", und dies deshalb, weil er zu ihm in dem Zahlenverhältnis von 2 : 3 steht. „In 2 : 3 finden „wir aber bereits ein Durcheinander, einen Streit, einen Gegensatz." Schon das erstere ist nicht richtig. Zwei Töne, die zu gleicher Zeit angeschlagen werden, kommen uns, welche Schwingungszahlen sie

---

[1]) Engel: Ästh. d. Tonk. S. 15.

immer haben mögen, einzeln zum Bewußtsein, ohne einander zu stören. Wenn Töne in tiefer Lage verwirrter klingen als in höherer, so ist daran nicht das Zahlenverhältnis schuld, sondern andere Gründe, die Engel selbst[1]) angegeben hat und die für alle Intervalle gelten. Es ist also absolut kein Durcheinander vorhanden. Der Hinweis auf einen Versuch mit dem Metronom ist total verunglückt. Diese Analogie kann man hier nicht anwenden. Denn wenn ich zwei Metronome habe, von denen eines in derselben Zeit zwei Schläge gibt, in welcher das andere drei gibt, so nehme ich hier nichts anderes wahr, als eben Schläge, und die mögen dann durcheinander schlagen, ohne daß ich die Regelmäßigkeit der einen von der andern trennen kann. Aber bei Tönen nehme ich die Schwingungen gar nicht wahr, sie müßten denn sehr langsam sein, sie verwandeln sich eben in unserem Bewußtsein in zwei selbständige Töne, die selbständig wahrgenommen werden ohne einander im geringsten zu stören. Zu unserem großen Erstaunen gibt Engel das selbst zu. Also wie kann er sagen, daß die tönende Quint das Bild des Streites sei, wenn bei Tönen nicht der Streit wahrgenommen wird, sondern nur bei Schlägen. Was gehen uns die Schläge an, wenn wir Töne wahrnehmen? — Engel setzt das Durcheinander mit dem Streit in eine Linie. Das sind wieder ganz andere Dinge, die nicht verwechselt werden dürfen. Es gibt ein Durcheinander ohne Streit und einen Streit ohne Durcheinander. Er nennt dieses Verhältnis auch einen Gegensatz, das ist es, aber auch andere verschiedene Töne sind es, und es ist nicht deshalb ein Gegensatz weil es ein Durcheinander und Streit sein soll. Weiter unten sagt er: „die Quint gewährt den Eindruck eines Kampfes", das ist wieder etwas Neues, was aus dem Obigen nicht ohne weiteres folgt, wie Engel zu glauben scheint. Kampf und Durcheinander, Kampf und Gegensatz sind nicht dasselbe, selbst Kampf und Streit nicht, denn nur mancher Streit ist ein Kampf. Ich kann in dem gleichzeitigen Ertönen zweier Töne, besonders in dem einer Quint, nie einen „Kampf" erblicken. Zum Überfluß folgt gleich darauf die Bemerkung: Die Quint hat also die Bedeutung die „Negation des Grundtones zu sein"; dieses „also" ist bemerkenswert. Zu der

---

[1]) St. 32.

ganz unstatthaften Gleichstellung von „Durcheinander", „Streit", „Gegensatz", „Kampf" kommt jetzt noch die Negation hinzu. Auf diese Art kann man alles deduzieren. Negieren heißt nein sagen, leugnen. Wird der Grundton wirklich geleugnet wenn ich die Quint dazu anschlage? — Und warum gerade er durch die Quint, warum nicht die Quint durch ihn? Kein Ton wird durch einen andern negiert, trotzdem alle Gegensätze zu einander sind. Im nächsten Satz schon nennt Engel die Quint wieder bloß einen Gegensatz. So wird diese ganze Auseinandersetzung ein müßiges Gerede und wer nicht gleich die inkorrekten Ausdrücke zurückweist, der ist dann freilich auf einmal im Hegelschen Dreischlag gefangen, den Engel als das oberste Vernunft- und Weltgesetz ansieht. Um diesen nun herauszubringen heißt es weiter: „In der Quint kommt „als Drittes die Terz hinzu, das Dritte stellt sich also dem Streiten- „den gegenüber, es ist Negation der Negation: das Vermittelnde." Die Töne werden hier behandelt wie Personen. Weil der dritte Ton den Streitenden „gegenüber steht", wird er die „Negation" genannt. Die bloße Gegenüberstellung ist doch noch nicht Negation und wessen Negation soll sie sein: der Streitenden? nein der Negation. Und deshalb ist sie „das Vermittelnde"? Jetzt ist Negation und Vermittelung auch dasselbe. Dann hätte schon die „negierende" Quint vermittelt. Früher war „Durcheinander", „Streit", „Gegensatz", „Kampf" und „Negation" dasselbe. Jetzt ist Negation und Vermittelung dasselbe. Folglich wäre Durcheinander „Streit, Kampf, Gegensatz" eine Vermittelung! Diese Vermittelung will Engel dadurch beweisen, daß die große Terz und die kleine Terz $4/5 \times 5/6 = 2/3$ sind. Das ist aber eine falsche Argumentation, denn wenn ich drei Töne habe, so höre ich nicht ein Produkt derselben, oder ein Produkt von zwei Verhältnissen, sondern drei gesonderte Töne. Die Multiplikation hat hier gar nichts zu thun, sie beweist nichts anderes, als daß die Quint vom Grundton ebensoweit entfernt ist, als die große und kleine Terz.[1])

---

[1]) Die Stelle lautet: Engel, Ästh. d. Tonk. St. 321: „der dadurch „(durch die Quint) hervorgerufene Gegensatz aber wird am einfachsten und mit- „hin mit folgerichtiger Benützung des gegebenen Materiales durch die große „Terz vermittelt, denn $2/3$ ist $= 4/5 \times 5/6$." So sehen die Beweise dieser

Diese Argumentation läßt sich ja bei jedem Akkord anführen; durch ein bloßes Blendwerk mit Zahlen, aus dem etwas ganz anderes deduziert wird, als es wirklich bedeutet, lassen wir uns nicht täuschen. Wenn zur Quart g-c z. B. der Ton h hinzutritt, so ist das wahrlich nichts Vermittelndes und doch ist das Verhältnis g-h 12:15, h-e 15:16, also $^{12}/_{15}$, $^{15}/_{16} = {}^{12}/_{16}$ d. i. g-c. Nach einer sehr beliebten Art der Musiker erklärt Engel nun seine Lehre durch einen Vergleich mit begrifflichen Bildern. Dieser merkwürdige Vergleich lautet: „Wenn zwei Personen sich streiten, indem der „eine z. B. die absolute Monarchie der andere die absolute Demo- „kratie verteidigt und ein Dritter hinzukommt, der den Gegensatz „durch den Gedanken der demokratischen Monarchie zu versöhnen (?) „sucht, so wird einem Zuhörer, dem der Gegenstand fremd ist, der „Streit der Meinungen noch viel verwirrender erscheinen; erst aus „einer gewissen Entfernung, erst aus der Vogelperspektive heraus „wird ihm das, was er gehört, allmählich durchsichtiger werden." Das Beispiel ist 1) an sich ganz unzweckmäßig. Wenn drei über Staatsformen streiten, so sehe ich nicht ein, warum ich mich, damit mir der Streit durchsichtiger werde, entfernen soll, noch dazu in die Vogelperspektive. (!!) Was die hier soll, das ist völlig unklar. Ich muß im Gegenteile da bleiben so lange der Streit dauert; hat er aufgehört, so brauche ich nicht wegzugehen, am allerwenigsten in die Vogelperspektive. Einen Ort kann ich aus der Vogelperspektive betrachten, aber nicht Gedanken. Beim Begriff der demokratischen Monarchie wollen wir uns nicht aufhalten.[1]) — 2) Das Gehör verhält sich nach Engel deshalb wie ein Beobachter aus der Vogelperspektive, weil ihm die im Verhältnis 80, 100, 120 schwingenden

Hegelianer aus. Mit demselben Rechte könnte man sagen, er wird vermittelt durch die Sekund, denn (nehmen wir um ganze Zahlen zu behalten die Quint um eine Oktav höher: 8:12) $^{8}/_{9} \times {}^{9}/_{12} = {}^{8}/_{12} = {}^{2}/_{3}$. Es wird eben nichts negiert und nichts vermittelt, das sind leere Worte.

[1]) Wenn zwei über Staatsformen streiten, so läßt sich annehmen, daß sie beiläufig etwas davon verstehen. In diesem Falle würde schon der Begriff der absoluten Demokratie zu einigem Nachdenken Anlaß geben, wenn aber zu ihnen einer käme mit so etwas wie „demokratische Monarchie", so dürfte er von den beiden Kennern des Staatsrechtes, ohne einen Streit anfangen zu können, allerdings veranlaßt werden sich schleunigst in die Vogelperspektive zu entfernen.

Töne klarer sind als die 80, 100, 120 in derselben Zeitdauer erfolgenden Schläge dreier Metronome. Die Vogelperspektive verstehe ich da noch immer nicht. Das Gehör kann von den Schlägen des Metronoms gerade so weit entfernt sein als von den Tönen. Warum ist es in dem einen Fall der Beobachter aus der Vogelperspektive, von dem wir schon wissen, daß er dort um nichts anders wird als in der Nähe? 3) Wie man konsonierende Töne mit streitenden Personen vergleichen kann, ist mir unbegreiflich. Jeder Vergleich hinkt, aber diese beiden Dinge haben nicht einen gemeinschaftlichen Punkt, der einen Vergleich zuließe. Aber die Musiker können nicht von ihren Tönen reden, ohne ihnen einen begrifflichen Inhalt zu geben, mit dem sie sich immer nur lächerlich machen; denn die Wissenschaft kennt solche Spielereien nicht und käme mit ihnen nie zu einem Resultate. Wir müssen sie schon deshalb zurückweisen, weil sich auf diese Art am leichtesten Phantasiegebilde einschleichen, deren Ende die „Selbsterkenntnis der Konsonanz" ist.

Auch **Karl Köstlin** nennt die Quint eine Negation,[1]) ist aber darin wenigstens konsequenter, daß für ihn der obere Ton ebensogut die Negation des unteren, als der untere die des oberen ist, eine Auffassung, die der Hegelschen Schule durchaus nicht passen würde. Zu diesen Ansichten steht die physiologische Helmholtzens, die in der Quinte den Grundton zum größten Teile wiedererblickt, somit nichts von einem ganz besondern Gegensatz weiß, in seltsamem Kontrast. Köstlin behauptet von der Quint überdies, sie sei kein „in sich geschlossener und dadurch das Gefühl der Befriedigung mit „sich führender Zusammenklang. Leer ist er" u. s. w. Leer ist er allerdings, aber deshalb ist er doch ein in sich geschlossener Zusammenklang, der in der Lage ist, das Bild einer Tonart bestimmt anzugeben und abzuschließen. Ein abschließender Zusammenklang ist doch derjenige, bei welchem nicht das Bedürfnis besteht nach einer weiteren harmonischen Entwickelung, einem Übergang in andere Tonarten. Wenn ich die Harmonie eines Akkordes ausfülle, so schließe ich damit das Bild noch nicht ab, sondern ich verweile entweder in demselben Tonartenbilde, das also schon abgeschlossen war und jetzt nur voller wird, oder ich entscheide mich trotzdem nicht für

---

[1]) Ästhetik S. 541.

eine bestimmte Tonart. Ich kann ja eine Dissonanz ebensogut ausfüllen als eine Konsonanz, ohne deshalb das harmonische Bild weiter zu entwickeln. Auch der Dreiklang, der doch gewiß abschließend ist, kann das Gefühl der Leere zurücklassen, wenn er ohne jede Verdoppelung von einem Orchester gegeben wird, etwa in der weiten Harmonie, denn das Orchester verlangt Fülle, Verdoppelung der Intervalle in den höheren und tieferen Oktaven. Man muß eben unterscheiden zwischen Ausfüllung der Harmonie und Entwickelung, erstere geht im Sinne eines bestehenden Tonartenbildes, letzteres gibt ein neues nach ihm. Im ersteren Falle kann schon ein Bild unzweideutig vorhanden sein, im letzteren soll erst eines bestimmt entstehen. Auch die Dissonanz kann ausgefüllt werden, ohne daß sie abgeschlossen wird, sie kann abgeschlossen werden ohne ausgefüllt zu werden.

Bezeichnend ist übrigens, daß Köstlin die „Weiterbildung" der Quint durch Hinzufügung der Oktave des Grundtones verlangt, [1]) während die Hegelianer dies durch die Terz bewerkstelligen wollen, Csillag durch Rückgang zum bloßen Grundton, ein Beweis wie subjektiv verschieden diese angeblich in den Tönen selbst liegenden Strebungen und Reize ausfallen. Noch mit einem kann ich mich nicht einverstanden erklären: daß Köstlin die Quint den „eigentlichen Höhenakkord" nennt. Die Quint ist überhaupt kein Akkord, sondern ein Intervall. Möchte doch einmal an der richtigen Terminologie festgehalten werden. Die Musiker werfen viel zu viel ganz unpassend damit herum, als daß man dies länger angehen lassen könnte. Die Folgen zeigen sich auch bald, wo Köstlin vom Sextakkord spricht und das Sextintervall meint. Nun gibt es aber einen vom Sextintervall verschiedenen Sextakkord, und selbst der Quintsextakkord wird manchmal als Quintakkord bezeichnet. Welche Verwirrung kann da durch diese Bezeichnungen eintreten.

Wir haben uns deshalb bei diesen Versuchen, mit Hegels Philosophie die Musik in Beziehung zu bringen, länger aufgehalten, als es für die Ästhetik selbst nötig gewesen wäre, um die Aussichtslosigkeit eines solchen Beginnens zu zeigen durch die widersinnigen

---

[1]) Was mir übrigens gerade so leer klingt, wie die frühere Quint, besonders im Orchester.

Resultate und die willkürlichen Erschleichungen, mittels denen man zu ihnen gelangt ist.

Was Hauptmann und Engel durch beständige Anwendung des Hegelschen Dreischlages herausbringen, steht in direktem Gegensatz zu Hegels eigenen Anschauungen. Sie haben somit nicht im Sinne des Meisters, sondern gegen seine Absicht gehandelt, sie haben geradezu Hegels Dialektik mißbraucht. Engel sagt zwar, er „lehne sich in den allgemeinen Grundzügen an Hegels Auffassung des Ästhetischen an“ und habe sich nur zu Abweichungen von dieser Theorie verleiten lassen. Ich finde aber nur Abweichungen. Engel verlangt, daß wir in der Musik das Vernünftige „anschauen“. Hegel sagt: gerade in der Musik dürfen wir das nicht; jener untersucht den Gegenstand der Tonkunst, den sie als Inhalt darstelle (wie in der Einleitung zur Florestan-Arie). Hegel spricht der Musik die Gegenständlichkeit und Darstellung ab. Engel spricht abwechselnd von bestimmtem und unbestimmtem Inhalt, Hegel von begrifflicher Inhaltslosigkeit, höchstens von unbestimmtem Inhalt. Das sind aber, in der Musik wenigstens, die Hauptpunkte der Ästhetik; wer in ihnen abweicht, kann sich nicht als Schüler des Meisters ausgeben und drückt nur seiner Ware die Stampiglie einer berühmten Firma auf. Und vollends der wesentliche Unterschied in der Anwendung der Dialektik, wie hat Hegel sie gebraucht und wie haben Hauptmann und Engel sie mißbraucht! Hegel sagt ausdrücklich, daß bei „zusammen„stimmenden Tönen die Verschiedenheit nicht als Gegensatz „vernehmbar wird.“[1]) Das sind Oktav, Quint, Terz. Und die Akkorde teilt er folgendermaßen ein: „Eine erste Art nämlich „von Akkorden sind diejenigen, zu denen Töne zusammentreten, „welche unmittelbar zu einander stimmen. In diesen Tönen thut „sich daher kein Gegensatz, kein Widerspruch auf, und die „vollständige Konsonanz bleibt ungestört. Dies ist bei den sog. „konsonierenden Akkorden der Fall, deren Grundlage der Dreiklang „abgibt.“[2]) — Dieser Dreiklang zeigt nach Hegel insoferne die Natur des Begriffes, als wir hier „eine Totalität unterschiedener „Töne vor uns haben, welche diesen Unterschied ebenso sehr als

---

[1]) Hegel: Ästhet. III. S. 174.

[2]) S. 177.

„ungetrübte Einheit zeigen". Damit ist der Grundsatz ausgesprochen, daß jeder Ton vom andern zwar verschieden sei, ihr gleichzeitiges Erklingen aber als Einheit aufgefaßt werde. Daß gerade die Quint ein Gegensatz sei, der durch die Terz eine Vermittelung erfährt, davon ist bei Hegel nichts zu finden. Noch viel weniger von einem Kampf und einer Negation. Ein bestimmter Unterschied und zwar als „Gegensatz" trete erst dann hervor, wenn zum Dreiklang die große oder kleine Septim tritt. Was Hegel in der Logik sagt, daß die Subjektivität des Begriffes als ideale durchsichtige Einheit sich zu dem ihr Entgegengesetzten, zur Objektivität, aufheben soll, diesen Vorgang findet Hegel in den Tönen darin, daß diese von der Konsonanz zur Dissonanz (der Septimen und Nonen-Akkorde) und von hier wieder zur Konsonanz gehen, womit die Auflösung aber nicht der Vorbereitung der Dissonanz erklärlich wäre. Hauptmann und Engel fordern nicht nur dies letztere, sondern erblicken diesen ganzen Prozeß schon im Dreiklang. Ein successives im simultanen! während Hegel ausdrücklich sagt: „In der Musik ist diese volle Identität selbst nur „möglich als ein zeitliches Auseinanderlegen ihrer Momente, „welche deshalb zu einem Nacheinander werden." [1]) — Von „Selbsterkenntnis", „Willen", „Zeugungskraft" der Töne weiß Hegel nichts.

Was die weiteren Theorien von Konsonanz und Dissonanz betrifft, so müssen wir von vornherein alle diejenigen als verunglückt ansehen, die auf welchem Wege immer beweisen wollen, daß die erstere angenehm, die letztere unangenehm klinge. Dahin gehören die mathematische, psychologische und physiologische Theorie.

Die erstere stützt sich auf eine Ansicht Leibnitzens, von den verworrenen Vorstellungen, welche die Seele haben soll, die aber nicht klar werden. Der Geist sei nicht nur ein „Spiegel des Universums", sondern er vermöge auch „pondere, mensura, numero", [2])

[1]) St. 179.

[2]) Ähnlich in Epistolae ad diversos tom. I. epist. 154: „Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi, multa enim facit in perceptionibus confusis, seu insensibilibus, quae distincta apperceptione notare nequit. Errant enim, qui nihil in anima fieri putant, cuius ipsa non sit conscia. Anima igitur, etsi se numerare non sentiat, sentit tamen huius nemerationis insensibilis effectum, seu voluptatem in consonantiis, molestiam in dissonantiis inde resultantem."

in seiner kleinen Welt das nachzuahmen, was Gott in der großen geschaffen. — Auf die Musik angewendet heißt die Stelle: „die „Musik ergötzt uns, obgleich ihre Schönheit nur in der Überein„stimmung der Klänge und in der Berechnung der Erschütterungen „oder Schwingungen der in bestimmten Zwischenräumen aufeinander „treffenden tönenden Körper besteht, von welcher Berechnung wir „zwar nichts gewahr werden, die aber die Seele dennoch vornimmt. „Das Vergnügen, welches der Blick in den richtigen Verhältnissen „findet, ist von derselben Art, und die Lust, welche die übrigen „Sinne verursachen, wird sich auf etwas Ähnliches zurückführen „lassen, wenn man es auch nicht so deutlich auseinander zu setzen „vermag."[1]) Hier bleibt unerklärt, wie die Berechnung, von welcher wir nichts gewahr werden, sich in die klare Vorstellung des Ergötzens verwandelt, derer wir sehr wohl gewahr werden. Darauf stützte Euler seine Theorie, welche besagt, daß die Annehmlichkeit der Konsonanz auf der Einfachheit des Verhältnisses der Schwingungszahlen beruhe. — Was sich gegen diese mathematische Theorie einwenden läßt, werden wir teilweise auch gegen die physiologische einwenden können, wir wollen daher sofort zu dieser übergehen um dann zu erörtern, was wir von beiden zu erwarten haben.

Helmholtz war es, der die physiologische Grundlage der Tonempfindung zu ergründen suchte und zu dem Resultate gelangte, daß in der Konsonanz die Koexistenz der Obertöne, den angenehmen Eindruck derselben, in der Dissonanz die mangelnde Koexistenz und die dadurch hervorgerufenen intermittierenden Schwingungen der Schallwellen den Grund bilde, weshalb sie uns unangenehm berühren. Wir zweifeln keinen Augenblick an der Richtigkeit der von Helmholtz vorgebrachten Thatsachen, glauben aber, daß sie denn doch nicht genügen um uns zu sagen, warum uns bestimmte Intervalle und Akkorde in bestimmter Weise berühren. Es gilt von diesen Versuchen dasselbe, was Dubois-Reymond von der Physiologie überhaupt behauptete,[2]) daß dadurch wohl der materielle Vorgang bis auf die kleinsten Details aufgedeckt werde, von hier aber immer ein unaufgeklärter, unvermittelter Sprung auf

[1]) Leibnitz: Die in der Vernunft begründeten Prinzipien der Natur 14 und 17.

[2]) Und Hanslick hat es speziell gegen Helmholtz' Theorie vorgebracht.

das Geistige gemacht werden muß. Die Physiologen verwechseln die beiden Sätze: „Wie können wir das Denken mechanisch erklären?" und „das Denken ist Begleiterscheinung mechanischer Vorgänge". In der That wissen wir nach Helmholtzens Theorie nicht, warum intermittierende Schwingungen uns unangenehm berühren. Weil sie schaden? Wie viele Sinneseindrücke schaden und sind uns trotzdem angenehm. Weil sie die Nerven ermüden? — Gewiß ist, daß die Nerven durch die Tonschwebungen bei der Dissonanz ebenso ermüdet würden, ob wir nach der Dissonanz weiterspielen oder aufhören zu spielen. Und das ist für den Eindruck durchaus nicht dasselbe. Wir wissen, daß die Dissonanz ihre Eigentümlichkeit verliert, wenn wir nur im vorhinein auf ihre Auflösung gefaßt sind, d. h. wenn wir uns gleich orientieren können.

Das Herbe der Dissonanzen in einem Tonstücke, das wir zum erstenmale hören, verliert sich, wenn wir es öfter hören. Es müßte aber immer ärger werden, wenn schon ursprünglich die Ermüdung der Nerven, der Schade, die Ursache gewesen wäre. Endlich berühren die Dissonanzen nicht unangenehm, sie geben nur keine abschließende Befriedigung, weil in ihnen das harmonische Bild nicht geschlossen ist. Dasselbe läßt sich gegen die mathematische Theorie Eulers geltend machen, auch sie läßt den Sprung vom Mathematischen zum Geistigen unaufgeklärt, auch bei ihr bleibt die Grundlage dieselbe ob die Dissonanz allein, oder im Zusammenhange gehört wird, der Effekt aber ändert sich, auch sie sucht schließlich etwas zu erweisen, was thatsächlich gar nicht der Fall ist.

Helmholtzens Theorie aber wird uns dagegen von anderer Seite wichtig. Sie liefert uns die „Thatsache der Obertöne". Und diese Obertöne sind nichts anderes als jene Töne, die wir auf der Trompete durch stärkeres und schwächeres Anblasen herausbekommen. Allerdings klingen nicht bei jedem Instrumente gleichviel solcher Obertöne mit, aber ihre physikalisch berechnete Reihenfolge bliebe, wenn sie mitklingen würden, überall dieselbe. Es zeigt sich, daß jeder Ton in sich eine ganze Tonart enthält und in der Vielstimmigkeit entweder als Oberton oder Grundton aufgefaßt werden muß, wenn sie Konsonanzen, als ein außer ihnen Liegendes, wenn sie Dissonanzen enthalten soll. Aber nicht die physiologische Begleiterscheinung ist der Grund ihres eigentümlichen Eindruckes, sondern

die Entstehung oder Störung eines dadurch entstandenen geistigen Bildes. Es muß nun allerdings bemerkt werden, daß unser heutiges System auf der Natur der menschlichen Stimme oder der Geige beruht, und wir haben früher deshalb die Trompete zu dessen Darlegung gewählt, um gleichzeitig die geschichtliche Entstehung beizubehalten, und auf diese Art das ganze System wahrscheinlicher zu machen. So lange man keine Geige kannte, die eine Erweiterung des Systems, wie es auf Grund der Trompete verlangt werden müßte, zuließe, wird auch dieses ein beschränkteres, wenn auch keineswegs von Grund aus anderes gewesen sein. Die menschliche Stimme konnte aber damals nicht als Regulativ gelten, weil sie zu unsicher war, so lange man nicht von Instrumenten die strenge Begrenzung und Unverrückbarkeit der Töne lernen konnte. Zugleich möge in dem, was wir von der Physiologie und der Akustik halten, eine Erklärung dafür gefunden werden, weshalb wir in der Darlegung ihrer Lehren einfach auf die betreffenden Spezialwissenschaften verweisen, ohne ihre Gesetze selbst zu entwickeln, weil diese Wissenschaften zwar die Grundlage aber nicht einen Teil der Ästhetik bilden können.

Auf eine Theorie der Konsonanz und Dissonanz müssen wir noch verweisen, die gewöhnlich übergangen wird. Es ist die Herbarts.[1]) Vorausgeschickt muß werden, daß Herbart die Tonskala, wie sie uns das Klavier bietet, zur Grundlage seiner Betrachtungen macht, sohin mit den 12 fixen Tönen rechnet, die unser Tonsystem fixiert und modifiziert hat, nicht mit den durch die Gesetze der Physik zu Stande kommenden. In dieser Tonreihe, sagt er, wird jeder Ton vom Grundton um so verschiedener, je weiter er von ihm entfernt ist. Da nur solche Vorstellungen in eine Wechselwirkung treten, die trotz aller Verschiedenheit einen vergleichbaren Inhalt haben, wie Farben, Töne u. s. w., so läßt sich jeder Ton der Skala ausdrücken als eine Summe dessen, was er mit dem Grundton gleich und dessen, was er ihm entgegengesetztes enthält. Sind nun die beiden Gegensätze zweier Töne nicht im Stande, die Vorstellung der Gleichheit in ihnen zu verdrängen, so entsteht ein Streit derselben, der wie immer unbedingt mißfällt.

---

[1]) Selbst Zimmermann der Herbartianer erwähnt sie nicht.

Wird aber die Vorstellung der Gleichheit verdrängt, so wird durch den Mangel des Streites „ein Ereignis im Gemüt entstehen“, welches die Ursache des Wohlgefallens an der Konsonanz ist. Wir haben also bei jedem Intervall ein zweifaches Widerstreben sich zu vereinigen und eine Nötigung zum Einswerden. Beide Gegensätze sind allemal gleich; verhalten sie sich zur Nötigung, die aus der Gleichheit entspringt, wie $\sqrt{2} : 1$, „so unterliegt diese Nötigung völlig“.[1]) Es würde zu weit führen, die Beweise für diese Behauptungen in die vorliegende Darstellung mit aufzunehmen, wir müssen uns mit den Resultaten begnügen und damit ihren Widerspruch mit den Thatsachen aufzudecken. Zunächst ist bei Herbart die Oktave voller Gegensatz ohne Nötigung zum Einswerden, also vollkommene Konsonanz.[2]) Nach ihr käme die Quint z. B. c-g. Die Verschiedenheit der beiden Töne beträgt in unserer Tonskala 7, außerdem nähert sich g der Gleichheit mit c umsoviel, als es sich von dessen vollem Gegensatze $\bar{c}$ entfernt, also 5. Dieselben Zahlen ergeben sich für die Betrachtung von c aus, das Verhältnis des Gegensatzes zur Gleichheit wäre also 7 : 5, d. i. beiläufig Herbarts Forderung $\sqrt{2} : 1$. Der entgegengesetzte Fall wäre die falsche Quint c-fis. Hier ist Gleichheit und Widerstreben = 6, also Gegensatz und Nötigung zum Einswerden gleich groß, keiner von beiden wird im geringsten überwunden, daher vollkommenste Dissonanz. Bis hieher ließe sich Herbarts Lehre allenfalls acceptieren, vorausgesetzt, daß man die Prinzipien nicht anficht. Sehen wir uns aber die Konsequenzen an, die uns am leichtesten aus einer tabellarischen Übersicht der Intervalle klar werden.

	Gleichheit		Widerstreben
Prim	12	:	0
kl. Sekund	11	:	1
gr. Sekund	10	:	2
kl. Terz	9	:	3

[1]) Dies, sowie die ganze Lehre von Konsonanz und Dissonanz findet sich in „psychologische Bemerkungen zur Tonlehre“, Ges. Werk. v. Hartenstein. 7. Bd.

[2]) Dem widerspricht was Herbart später sagt „daß die Quinte die vollkommenste Konsonanz ist“ (psych. Untersuchungen 1839. 1. Heft. II. über die Tonlehre 43 Zusatz), noch später heißt es wieder, daß sie es bloß abgesehen von der Oktav ist. (Ebenda 92.)

	Gleichheit		Widerstreben
gr. Terz	8	:	4
Quart	7	:	5
sog. falsche Quint . .	6	:	6 vollkommenste Dissonanz
reine Quint	5	:	$7 = 1 : \sqrt{2}$ nächstvollkommene Konsonanz
kl. Sext	4	:	8
gr. Sext	3	:	9
verm. Septime . .	2	:	10
Septime	1	:	11
Oktav	0	:	12 vollkommenste Konsonanz.

Wenn nun Herbarts Voraussetzung, daß die Konsonanz auf der Verdrängung der Gleichheit durch das Widerstreben beruhe, richtig wäre, so müßte einerseits die große Septime zwar dissonieren, aber weniger als die verminderte. Diese wieder weniger als die große Sext, weil in ihr doch viel mehr von der Gleichheit unterdrückt wird. Anderseits kommt bei der übermäßigen Quinte c-gis der Quotient von 8 : 4 dem von $\sqrt{2} : 1$ viel näher als bei c-a 9 : 3; oder c-ais 10 : 2; woraus folgt, daß c : gis mehr konsonieren müßte als c : a und dieses mehr als c-ais oder: daß c-as die kleine Sext mehr konsonieren müßte als c-a und dieses mehr als c-b, während wir bei der Beobachtung von der Oktav aus das Gegenteil erfahren haben. Das ist der eine Fehler: daß nämlich in einer Tonlinie zwei Grenzen festgesetzt sind, bei denen Konsonanzen stattfinden, so daß je mehr man sich von der einen entfernt, also je weniger konsonant das Intervall wird, desto mehr man sich der anderen nähert, also um so mehr konsonant das Intervall werden sollte, ein Widerspruch, der sich nie und nimmer lösen läßt. Herbart hat eine große Menge von Scharfsinn und Wissen auf diese Theorie verwendet. Es wird wenige Mathematiker geben, die ihm hierin wegen des streng musikalischen, und wenige Musiker, die ihm wegen des Mathematischen folgen könnten, noch weniger, die mit beiden eine entsprechende philosophische Schulung haben. Und bei alledem hat Herbart einen zweiten Fehler übersehen, der sozusagen auf der Hand liegt und den jedes Kind sehen müßte: daß nämlich bei ihm c-gis und c-as dieselben Dissonanzen sind, während es überhaupt ganz verschiedene Intervalle sind, das eine Dissonanz, das andere Konsonanz. Herbart rechnet hier

mit der Unzulänglichkeit unseres Ohres, welches diesen Unterschied oft thatsächlich nicht wahrnimmt und meinte, es sei ein Irrtum zu glauben, „man müsse das Ohr durch die Rechnung unterrichten;“ das mag richtig sein, aber der große Irrtum Herbarts liegt darin, Konsonanz und Dissonanz aus dem Simultanen allein zu erklären und nicht zu berücksichtigen, daß ihre Eigentümlichkeit darin besteht, daß sie uns an ein einheitliches Ganzes erinnern resp. nicht erinnern, also geistige Bilder abschließen und nicht abschließen. Darum schreiben wir einmal gis, das anderemal as, je nach der Tonart, in die wir übergehen, weil diese Töne uns ebenso und nicht anders die Bilder der Tonart vermitteln. Für das unzulängliche Ohr mag das gleichgültig sein, aber für die strenge Wissenschaft nicht, und sie kann Regeln, die richtig sein sollen, nicht auf eine thatsächliche Verwechselung (die sog. enharmonische) aufbauen. Die Lehre enthält überdies Inkonsequenzen, eine innere und zwei äußere. Die Innere: In der Oktav ist die „Nötigung zum Eins-Werden“ gleich 0, folglich sollte man hier so scharf wie nirgends zwei völlig verschiedene Töne hören. Nun widerspricht das vor allem den Thatsachen, indem ein minder geübtes Ohr ganz rein gegriffene Oktaven (etwa auf der Violine) gar nicht als solche erkennt, sondern sie für Einklänge hält, daß weniger Musikalische oft geradezu um eine Oktav tiefer intonieren und so mancher nicht merkt, daß der Tenor um eine Oktav tiefer singt als der Sopran u. s. f., weshalb auch Hauptmann sich veranlaßt fand, dieses Intervall das der Identität zu nennen. Das weiß Herbart sehr gut, indem er sagt: „Überdies aber werden die Nonen (als Intervall, nicht in „harmonischer Hinsicht), die Dezimen u. s. w. ebenso vernommen, „wie die um eine Oktav kleineren Intervalle, welche sich nur aus „der Gewöhnung des Ohres erklären läßt, Oktav und Prim „für identisch zu nehmen und in Gedanken einander zu sub„stituieren; also den Grundton der Nonen, Dezimen, Undezimen „u. s. w. um eine Oktav hinaufzurücken. Aber die Identität der „Oktav und Prim kann nur stattfinden unter der Voraussetzung „des fehlenden Konfliktes zwischen Gleichheit und Gegensatz.“ Nicht nur daß hier derselbe fehlende Konflikt, der das Wohlgefallen der Konsonanz erregte, als Grund der Wirkungslosigkeit dieses Intervalles angegeben wird, wird kurz vorher noch gesagt, daß „die

„Oktave am wenigsten Effekt unter allen Intervallen macht“ (?) — „eigentlich gar keinen als nur den, daß sie zwei sehr leicht „zu unterscheidende Töne hören läßt“. Also dieselbe Wirkungslosigkeit, vermöge der wir die beiden Töne sehr leicht unterscheiden, ist auch der Grund, daß Identität der Oktav und Prim stattfindet. Wie sich überdies das Ohr gewöhnen kann, etwas zu identifizieren, was „sehr leicht zu unterscheiden“ ist, bleibt unerklärlich. Die äußeren Inkonsequenzen, d. i. die mit seinen übrigen Lehren sind: a) Herbart gründet hier den Eindruck von Konsonanz und Dissonanz auf die psychologische, also subjektive Disposition, die bei einem Verhältnis des Widerstrebens zur Gleichheit das wie $\sqrt{2}:1$ ist, die letztere unterdrückt, verlegt also ganz gegen seine Gewohnheit den Grund des Wohlgefallens und Mißfallens in das Subjekt.[1]) b) In der praktischen Philosophie Herbarts heißt es, bloße Vermeidung des Streites gefällt noch nicht, sie läßt gleichgültig und verdient keinen Beifall, erst ein Positives innerhalb dieser Vermeidung verdient ihn, hier erregt schon die Vermeidung des Streites das Wohlgefallen der Konsonanz. Wäre Herbart hier nicht inkonsequent geworden, so hätte er selbst darauf kommen müssen, daß die Eigentümlichkeit der Konsonanz gesucht werden müsse in dem, was man mit dieser Vermeidung positives thun kann, der Schaffung eines Vorganges, in welchem der Geist Anfang, gesetzmäßige Entwickelung und Ende findet. Ein vierter Fehler dieser Theorie ist der, daß nach Herbarts Rechnung alle Intervalle, die den Raum einer Oktave überschreiten, Dissonanzen sein müßten, selbst die Quinte c-$\bar{g}$, man müßte höchstens auch in der Rechnung $\bar{c}$ mit c identifizieren, was sich doch nicht thun läßt. Ein fünfter Fehler endlich ist die Art der Berechnung des Widerstandes und der Nötigung zum Eins-Werden durch die Anzahl der in unserer Skala dazwischen liegenden Töne. Wenn Herbart davon spricht, daß eine Wechselwirkung zweier Vorstellungen nur stattfinden kann, wenn sie einen vergleichbaren Inhalt haben, so liegt die Forderung nahe, daß das Gleiche zweier Töne liegt in der Toneigenschaft überhaupt, die beiden zu Grunde liegt, die Verschiedenheit in dem, was dieser Toneigenschaft noch

[1]) Dieser Einwurf wurde von Lotze erhoben: Geschichte der Ästhetik S. 287.

überdies bei jedem Ton besonders eigentümlich ist. Mit wie viel Schwingungen aber die Toneigenschaft überhaupt anfängt, läßt sich objektiv nicht feststellen, ein Beweis für die Schwierigkeit und Unsicherheit solcher Rechnungen. Die Art, wie Herbart rechnet, hat gar keinen Wert. Man denke sich nur eine andere Tonleiter, etwa die alte gälische, in der das Intervall c-g ganz so klingt, wie in unserer, und eine Berechnung nach Herbarts Methode müßte ein völlig anderes Resultat geben, während die Thatsachen dasselbe liefern. Die Oktav nach der gälischen Tonleiter gerechnet, müßte eine Dissonanz geben. Hat es überhaupt einen Sinn, die Verschiedenheit des c von g durch 7 auszudrücken, weil in unserer chromatischen Tonleiter zufällig 7 Töne dazwischen liegen und seine Gleichheit damit mit 5 zu bezeichnen, weil zwischen g und $\bar{c}$, dem vollen Gegensatz von c, 5 Töne dazwischen liegen? — Letzteres müßte, selbst wenn ersteres richtig wäre, noch immer falsch sein, weil $\bar{c}$ nicht der kontradiktorische, sondern bloß der konträre Gegensatz von c ist. Der ganzen Berechnung liegt eine unheilvolle Verwechselung von Gegensatz und Differenz zu Grunde. Der Gegensatz zwischen 2 und 3 ist derselbe, wie zwischen 2 und 100, aber die Differenz ist eine andere.

Überhaupt sind Herbarts komplizierte Berechnungen in der Tonlehre auf ganz veraltete Prinzipien der Harmonielehre verwendet, die heute kein Mensch mehr anerkennt (z. B. die Unstatthaftigkeit des Überganges $\left.\begin{matrix}h\\e\\g\\c\end{matrix}\right\}$ in $\left\{\begin{matrix}\bar{a}\\\bar{f}\\f\end{matrix}\right\}$). Ewig schade um so viel Zeit und Mühe, um den eminenten Verstand, der darauf verwendet wurde, etwas zu beweisen, worum sich heute niemand mehr kümmert, weil man heute in der Harmonielehre mit Recht von ganz anderen Prinzipien ausgeht: ob dadurch ein geistiges Bild zu Stande kommt, eine Form, die vermöge ihrer Beziehungen zu so vielen anderen unseres Geisteslebens schön ist oder nicht. Freilich an eine Änderung dieser Prinzipien dachte Herbart nie, für ihn waren sie ewig unveränderlich, evident absolut. Dieser Anschauung hat gerade in der Musik die Zeit einen argen Streich gespielt.

Wir kommen zu einem weiteren Unterschied, dem von Dur

und Moll. Von dem Moment an, wo der Mensch im Stande ist, auf einem Instrumente aus einer Tonart in die andere überzugehen und darauf alle möglichen Töne zu erzeugen, ist er in der Bildung der Tonleiter an kein Naturgesetz mehr gebunden. Die nächste Folge davon ist die Verwechselung gewisser Töne mit einander, in des Wortes einfachster Bedeutung, welche durch die ursprünglich jedenfalls geringere Differenzierungs-Fähigkeit des menschlichen Ohres ermöglicht wird. Die weiteren Konsequenzen in den höheren Oktaven, die man leichter unterscheiden würde, kennt der Mensch anfangs nicht, weil er in diese Regionen gar nicht kommt. Es darf nicht übersehen werden, daß die Dur-Tonleiter, wie wir sie heute haben, erst entstanden ist durch eine auf Analogie beruhende Bildung einer Reihe von Tönen, die durch die Kenntnis verschiedener Tonarten, wie sie auf verschiedenen Naturinstrumenten entstanden sind, ermöglicht wurde. Die Entstehung des Dur-Geschlechtes in einer bestimmten Tonart besteht also auf einer bestimmten Kombination mehrerer Tonarten. Sie, die Dur-Tonleiter, gibt als solche eine Nachahmung der Formen, in denen sich heitere Stimmungen gewöhnlich zu bewegen pflegen. Ich muß hier abermals darauf aufmerksam machen, daß es nicht angeht, die Umkehrung dieses Urteiles allgemein zu geben. Was ist natürlicher, als daß auch eine solche Kombination entsteht, welche Formen gibt, in denen sich traurige Stimmungen zu bewegen pflegen. Von diesen Möglichkeiten entsteht keine früher, sondern sie entstehen zugleich, weil Freude und Trauer als korrelate Begriffe nur durch einander möglich sind. Diese letztere heißt das Moll-Geschlecht und entsteht durch die Kombination einer Grund-Tonart mit der ihrer kleinen Terz, also c und es, daher die 3 b in c-moll. Wird seine Tonleiter aufsteigend gebildet, dann muß h bleiben, weil wir den Leiteton für c haben müssen, sonst würde ja die Es-Tonart herauskommen. Durch dieses es erhält der c-moll-Dreiklang die Form der Gedrücktheit, welche die Entfaltung der Intervalle herabstimmt. Zudem muß bemerkt werden, daß der reine Begriff der Tonart nirgends existiert, sondern wie dies bei konkreten Gegenständen im Verhältnis zum Begriff überall der Fall ist, in Wirklichkeit immer den konkreten Beigeschmack eines Geschlechtes bekommt, u. z. allerdings desjenigen Geschlechtes, das wir später Dur nennen.

Aber deshalb ist Dur nicht das ursprüngliche und Moll das abgeleitete Geschlecht, denn jene konkrete Existenz einer Tonart gilt uns so lange nicht als Dur, sondern als Tonart überhaupt, als wir nicht auch Moll gebildet haben. Denn als Dur kann uns nur etwas im Verhältnis zu Moll und als Moll nur etwas im Verhältnis zu Dur erscheinen. Das was Dur ist mag früher existiert haben, aber nicht als solches, sondern als Tonart überhaupt, dessen konkrete Beschaffenheit man als konkrete so lange nicht schätzte, überhaupt nicht verstand, als man nicht ihr Korrelat hatte.

Man wird vielleicht gegen die Behauptung, daß schon zu unserer jetzigen Dur-Tonleiter die Bekanntschaft mit mehreren Tonarten, wie sie durch die verschiedenen Stimmungen unserer Natur-Blasinstrumente gegeben wurde, nötig war, einwenden, daß eben diese Natur-Blasinstrumente schließlich alle Töne enthalten, die in unserer jetzigen Dur-Tonleiter vorkommen, selbst b, h, c etc. Allerdings durch Rechnung bekommt man sie heraus, da bekommt man noch viele andere heraus: die ganze chromatische Skala, aber angeblasen hat sie niemand und nur dadurch konnte man sie damals kennen lernen. Die Notwendigkeit der Vergleichung mehrerer Tonarten zur Herstellung unserer jetzigen Moll-Tonleiter wird man — wie wir glauben — eher anerkennen, da Moll ohnehin ziemlich allgemein das abgeleitete Tongeschlecht genannt wird.

Auch in dieser Lehre hat die Hegelsche Philosophie, vielmehr deren falsche Anwendung, großes Unheil angerichtet. Hauptmann bewährt auch hier die Kunst, mit einigen Phrasen so lange herumzuwerfen, bis das herauskommt, was er sich einbildet. Er sagt: „Der Moll-Dreiklang hat, wie wir gesehen haben, seinen die beiden Intervalle der Quinte und Terz verbindenden Zusammenklang nicht im Grundton, wie der Dur-Akkord, sondern in der Quinte. In A-moll z. B. ist es der Ton C, der zu a Quinte, zu C Terz ist. Wie beide Intervalle in diesem Tone in der Quinte ihren Zusammenklang finden, so ist diese Dreiklangsform überhaupt als eine der Dur-Dreiklangsform, die im Grundton ihre Einheit findet, entgegengesetzte zu betrachten.“ [1]) Vor allem können wir in einem Moll-Dreiklang 3 Intervalle finden, eine

[1]) Hauptmann: Lehre von der Harmonie S. 19.

große Terz, eine kleine Terz und eine Quinte. Für Hauptmann gibt es nur „die beiden Intervalle“. Warum hat er sich gerade die obigen ausgesucht? Das hat seine Folgen. Es hat ferner gar keinen Sinn zu sagen, 2 Intervalle haben ihren Zusammenklang in einem Ton. Zusammenklang heißt gleichzeitiges Erklingen und dieses gleichzeitige Erklingen von 2 Intervallen, also 4 oder mindestens 3 verschiedenen Tönen, soll in einem Ton erfolgen? — 2 Intervalle können einen gemeinschaftlichen Ton haben, nicht aber ihren Zusammenklang in einem Ton. Ein solcher gemeinschaftlicher Ton ist im Dreiklang jeder Ton. G von der Quinte und kleinen Terz, e von der großen und kleinen Terz, C von der Quinte und großen Terz, vorausgesetzt, daß man sich den Dreiklang überhaupt aus Intervallen zusammengesetzt denkt. Das ist aber gar nicht nötig, er hat 3 Töne die zu gleicher Zeit auftreten, auch ohne daß 2 von ihnen schon früher ein Intervall gebildet haben, also gleichzeitig erklungen sind. Wenn man sich aber das schon denkt, so darf man sich nicht nur eine bestimmte Möglichkeit denken, wenn man eine wissenschaftliche Deduktion machen will. Der Schluß, den Hauptmann aus der oben citierten Behauptung ableitet, wird noch erläutert durch folgende Stelle: „Im Dur-Dreiklang C e G „ist C-G Quinte, C-e Terz: der Grundton C hat Quinte und „Terz. Im A-moll-Dreiklang a C e ist a-e Quinte, C-e Terz „und das Einheitsmoment ist hier nicht ein habendes, sondern ein „gehabtes: e ist von a als Quinte, von C als Terz bestimmt „oder abhängig, es ist der verbindende, die beiden Intervalle zu„sammenhaltende Ton, hier nicht aktives, sondern passives, nicht „bestimmendes, sondern bestimmtes Einheitsmoment. Der Moll„Dreiklang hat damit eben die Natur und den Ausdruck der Ab„hängigkeit des Leidens.“ Dagegen müssen wir einwenden, daß es überhaupt keinen Sinn hat, von 2 Dingen der unbelebten Natur, also auch von 2 Tönen zu sagen: einer hat den andern und einer wird von dem anderen gehabt. Es ist ferner nicht einzusehen, warum das Verhältnis des Grundtones zur Quinte, also z. B. von C zu G, ein anderes sein sollte, wenn e (wie im Dur), ein anderes, wenn es (wie im Moll) dazukommt. Hier zeigen sich die Folgen davon, daß sich Hauptmann den Dreiklang aus 2 und nur aus bestimmten 2 Intervallen zusammengesetzt denkt.

Ist diese Phrase aber einmal erfunden, so schreitet die Schlußfolgerung rasch vorwärts. Weil e „gehabt wird“, hat der Moll-Dreiklang die Natur und den Ausdruck der Abhängigkeit. Schon das ist eine kühne Folgerung. Ich kann etwas haben, was deshalb lange noch nicht von mir abhängig ist, und weiter folgt daraus ebenfalls nicht, daß es deshalb leiden muß. Man kann abhängig sein ohne zu leiden, und leiden ohne abhängig zu sein. Überdies findet man ziemlich allgemein im Moll-Tongeschlecht den Ausdruck der Trauer und man kann trauern, ohne zu leiden, und leiden, ohne zu trauern. Kurz auf diese Art kommt man nicht zur Ergründung des Mollgeschlechtes. Wir wollen schließlich verzichten, noch einen Fehler Hauptmanns in die Wagschale zu werfen, den er begeht, indem er Tonart und Tongeschlecht immer untereinanderwirft. So spricht er von der Dur-Tonart und Moll-Tonart. Das gibt es nicht, es gibt nur ein Durgeschlecht und Mollgeschlecht in jeder Tonart, aber nicht eine Dur- und Moll-Tonart selbst. Der Moll-Akkord erhält übrigens noch ganz besonders Epitheta. So wird er an einer Stelle der „geleugnete Durakkord“ genannt. Das soll wahrscheinlich geistreich sein, ist aber einfach grundfalsch. Es wäre ebenso, als wenn man die Finsternis das geleugnete Licht, den Tod das geleugnete Leben nennen wollte. Der Durakkord aber läßt sich nicht leugnen, ebensowenig wie Licht oder Leben. Wenn ich einen Mollakkord anschlage, so kann ich leugnen, daß er die Dureigenschaft besitze, ebenso beim Durakkord die Molleigenschaft, aber den Durakkord kann ich doch nicht leugnen. Wir könnten dann konsequent den Durakkord den geleugneten Mollakkord nennen. Dann sind wir aber auf demselben Standpunkt wie früher, nur mit komplizierten Ausdrücken. Wozu aber in unnatürlichen Formen sich bewegen, sie erschweren die Klarheit und prätendieren einen höheren Nimbus, der ihnen denn auch in tiefer Ergebenheit zu teil geworden ist. Es ist nicht bloß eine abstruse Terminologie, welche die Verständlichkeit erschwert, sondern ich möchte fast sagen eine Verirrung, welche die Richtigkeit der Resultate verhindert. Man kann Hauptmann aufschlagen, wo man will, überall dieselbe Taktik, ein bestimmtes Schema in die Dinge hineinzubringen. Es ist keine Erklärung und keine Begründung, vielmehr eine „völlig irrationale Gedankenspielerei“. Auf ihn paßt vollkommen die scharfe,

aber treffliche Kritik, die Liebmann einmal über gewisse Produktionen Hegels gefällt hat,[1]) die ihre Resultate „nicht sowohl folgern, nein! — herausstöbern und hervorzaubern wollen“ . . . „das ist ein Taschenspielerstreich, um den ein Philadelphia oder Bosco den Metaphysikus beneiden dürften! Da nun aber der Witz nicht mit bitterem Ernst aufzutreten pflegt, und wir an der Aufrichtigkeit des Metaphysikers nicht zweifeln dürfen, so liegt hier offenbar eine Art von Wahnwitz vor, und zwar unter dem Deckmantel der Methode.“ Man beachte nur gewisse Wendungen, die doch keinen anderen Wert haben, als den, das vorgenommene System zu zeigen, z. B. „der Klang ist nur ein Durchgangsmoment aus dem Entstehen in das Vergehen des Zustandes der Einheit“,[2]) „die Terz ist die Einheit der Zweiheit“,[3]) „die Oktav ist der Begriff der unmittelbaren Ganzheit eines Gegenstandes“.[4]) Oder: „daß aber die Oktav als Einheit, die Quint als Trennung . . . . . auch unser Gefühl anspricht . . . . dies kann selbst wieder eine solche Terzbefriedigung zwischen Gefühltem und Gedachtem uns gewähren“,[5]) oder wenn Hauptmann sagt, daß die Intervalle von Oktav, Quint und Terz uns „werden verwandt ansprechen können den Begriffen des Fühlens, des Verstehens und des gefühlten Verstehens, d. i. als Gefühl, Verstand und Vernunft“.[6]) Soll das eine Erklärung der Intervalle sein? Unmöglich, daß man es dafür hinnehmen kann. Freilich kommt bei Hauptmann hie und da auch mancher guter Gedanke, aber weil man vielleicht ebendeshalb manche seiner Fehler verschwieg, ermutigte dies Andere, in seine so leicht zu imitierenden Fußstapfen zu treten, ohne daß gute Gedanken hie und da durchblitzen.

Der Übersichtlichkeit wegen wollen wir einmal die verschiedenen Auffassungen des Dreiklangs zusammenstellen:

---

[1]) Zur Analysis der Wirklichkeit S. 274.

[2]) Haupt. Natur. d. Harm. und Met. § 3.

[3]) § 14.

[4]) § 15.

[5]) § 23.

[6]) Einleitung.

	Hauptmann	Engel	Csillagh	Schopenhauer
Tonika	Thesis: Gefühl	Thesis „das reine Sein und die objektiv. Existenz überhaupt". Das „Notwendige"	Thesis Nordpol	Mineralreich
Terz	Synthesis: Vernunft	Synthesis „spontane Einheit zwischen den Endpunkten". Die „Schönheit"	Thesis	Pflanzenreich
Quinte	Antithesis: Verstand	Antithesis. Das „sich entwickelnde konkrete Sein" und die „Subjektivität". Das „Gute".	Antithesis Südpol	Tierreich
Oktave	Einheit (bei Herbart: voller Gegensatz)			Mensch

Durch diese Zusammenstellung dürfte klar geworden sein, daß solche Argumentationen und Vergleiche doch nur Spielerei sind, und den Namen einer ernsten Forschung nicht verdienen.

Auch in dieser Lehre schließt sich Engel teilweise an Hauptmann an, ohne jedoch wie bei Konsonanz und Dissonanz alle Phasen mitzumachen. Er sagt, daß man von der Betrachtung aus, daß das Tonreich sowohl nach der Tiefe als nach der Höhe in nichts verschwinde (eine Unrichtigkeit, die hier nicht von Belang ist, denn nach der Höhe entsteht Wärme, nach der Tiefe Geräusch, aber keineswegs nichts), „man sowohl von der Höhe aus nach der „Tiefe, als von der Tiefe nach der Höhe die Weitergestaltung von „dem Einen, das zu Grunde liegt",[1]) suchen könnte. Darauf führt er noch einige Gründe dafür an, daß das „Tiefe das Anfangende" sei und sagt: „Von einer Seite also kommen wir zu dem Ergebnis, „daß der Fortgang von der Höhe nach der Tiefe berechtigt, von „der andern aus zu dem, daß er nicht berechtigt ist." Zu diesem letzteren aber ist Engel durchaus nicht gekommen, wie er glaubt, denn zuerst hat er die Anfänge von Höhe und Tiefe für berechtigt erklärt, dann für die letzteren noch einige Gründe angeführt. Damit ist aber noch nichts gegen die ersteren gesagt, oder ist es dies vielleicht, dann sind sie eben unmöglich und wir kommen nicht zu dem Ergebnis, daß der Fortgang von der Höhe nach der Tiefe berechtigt ist. Das Ergebnis ist also, daß entweder beide Anfänge oder nur der von der Tiefe nach der Höhe berechtigt sei, niemals aber, daß der

---

[1]) Engel: Ästhetik der Tonkunst S. 22.

von der Höhe nach der Tiefe berechtigt und nicht berechtigt sei. Aus diesem falschen Ergebnis zieht Engel einen falschen Schluß, indem er anschließend an das obige Citat sagt, „der logische (?) Schluß „davon ist, daß er bedingt berechtigt, als Widerspruch berechtigt „ist". Ich kann die zwei oben unter „Ergebnis" zusammengefaßten Sätze doch nur partikular fassen,[1]) was ergibt: daß einige Fortgänge von der Höhe nach der Tiefe berechtigt, einige nicht berechtigt seien. Es wäre nun interessant gewesen zu wissen, wann sie berechtigt und wann sie nicht berechtigt sind, also die Bedingungen kennen zu lernen, unter welchen das eine und das andere der Fall ist. Statt dessen heißt es einfach, sie sind „bedingt berechtigt", der andere Schluß: sie sind bedingt, d. h. unter gewissen Bedingungen nicht berechtigt, ist weggelassen. Das ist nicht logisch wenn ich zuerst zwei Schlüsse habe (denn zwei Schlüsse waren das obige „Ergebnis", es war also nicht nötig, daraus noch einen Schluß zu ziehen, sondern sie einfach nebeneinander zu stellen) und dann nur einen erwähne und zwar gerade den, der mir paßt. Außerdem finden wir die Gleichsetzung des „bedingt berechtigten" mit der Berechtigung als Widerspruch. Das ist noch weniger logisch, denn was unter einer Bedingung berechtigt ist, ist doch nicht als Widerspruch berechtigt. Diese Gleichstellung kann ich mir nicht erklären. Wie das übrigens jemand sagen kann, der kurz darauf behauptet, in der Musik müsse das „Vernünftige angeschaut" werden, begreife ich wieder nicht, wir müßten denn eine Stelle auf Seite 160 zu Hilfe nehmen, wo es heißt, der „Widerspruch ist die Wahrheit". Wenn dem aber so ist, so wäre der Dur-Dreiklang nicht berechtigt, der jedenfalls kein Widerspruch ist. Allein das ist doch nicht anzunehmen, wir können also die beiden Sätze von der Berechtigung des Widerspruchs und der Notwendigkeit des Vernünftigen in der Musik nicht vereinigen. Einen widersprechenden Fortgang findet Engel im Moll-Dreiklang, weil hier von der Tiefe an gerechnet ein Verhältnis mit kleineren Quotienten auf ein solches mit größeren folgt, nämlich 4 : 5 auf 5 : 6. Anderseits geht hier ein kleineres Intervall dem größeren voraus, was mir wieder als ein natürlicher Fortgang erscheint. — Doch abgesehen davon, sehen wir einmal

---

[1]) Denn universell müßten sie die Unrichtigkeit der Prämissen ergeben.

zu, zu welchen Resultaten Engel diese falschen Betrachtungen später führen. Sie geben ihm Gelegenheit, den Grundton in Dur und Moll zu bestimmen: „Das Wort Grund bedeutet zunächst ein „räumliches Bild, die Vorstellung des unten Liegenden.“ [1]) Ob das zunächst die Bedeutung ist, ließe sich bezweifeln, doch das hat hier nichts zur Sache. Sodann heißt es: hat es die Bedeutung des „Etwas aus sich Entwickelnden“. Beide Bedeutungen aber „gehen auseinander hervor“. Beweis: „denn da das räumliche „Oben und Unten für das reifere Wissen, das die Erde als Kugel „kennt, bloße Relationen sind, so verwandelt es sich in den Gegen-„satz des innen und außen und damit in den des Bestimmenden „zu dem Bestimmten des Grundes zu seiner Folge“. Das ist ein Prachtsatz, mit dem niemand einverstanden sein kann. Ich möchte wissen, wozu ich, um zu erkennen, daß oben und unten relative Begriffe sind, wissen muß, daß die Erde eine Kugel ist. Das steht ja in gar keinem Zusammenhange, sie wären es ebenso, wenn die Erde ein Oktaeder, Rhombus oder was immer wäre.

Das reifere Wissen weiß außerdem, daß die Erde keine Kugel ist, sondern nur, daß sie eine Gestalt hat, die sich am ehesten mit der einer Kugel vergleichen läßt. Die Bezeichnung „räumliches“ Oben und Unten ist überflüssig, weil selbstverständlich. Man beachte zudem den Gedankengang: „Da oben und unten eine bloße „Relation ist, so verwandelt es sich in den Gegensatz von innen „und außen.“ Das ist vollständig sinnlos. Oben und unten bleibt ewig oben und unten, immer derselbe Begriff. Innen und außen ebenso, es kann geschehen, daß das Oben mit dem Innen oder Außen oder das Unten mit dem Innen oder Außen örtlich zusammenfällt, aber verwandelt ist das Oben deshalb nicht, es bleibt was es ist. Sehr bedeutsam ist aber die Folgerung, daß es deshalb den Gegensatz des Bestimmenden zum Bestimmten des Grundes zur Folge bekommt. Stellen wir die Endglieder dieser Schlußkette mit den Anfangsgliedern unmittelbar zusammen, so erhalten wir: da das Oben und Unten für das reifere Wissen relative Begriffe sind, so verwandeln sie sich in den Gegensatz des Grundes zu seiner Folge. Man sollte kaum glauben, daß so etwas

---

[1]) Engel: Ästhetik der Tonkunst S. 318.

behauptet werden kann. Auf diese Art würde das Oben der Grund (causa) des Unten, bloß weil oben und unten Relationen sind. Doch hören wir weiter: Weil das der Fall ist, so „fassen wir den „tiefsten Ton in der normalen Dreiklangslage nicht bloß als den „Grund, auf dem als einem toten Substrat Terz und Quint sich „lagern, sondern als den lebendigen[1]) Grund, der aus sich „Quint und Terz erzeugt"; das ist die alte Taktik der Musiker, die Töne werden handelnde Personen. Ich hätte nie gedacht, daß es am Ende des neunzehnten Jahrhunderts nötig sein wird, Männern, die den Anspruch machen, wissenschaftliche Werke zu schreiben, zuzurufen: daß die Töne doch eine tote Materie sind ohne Leben. Hat denn Engel auch bedacht, daß das Leben erst mit dem Bewußtsein anfängt? Mit aller Entschiedenheit muß hier betont werden, daß die Töne des Musikers wie der Stein des Architekten, der Marmorblock des Bildhauers, die Farbe des Malers und die Worte des Dichters tote Stoffe sind ohne Leben, ohne Zeugungskraft, ohne Widerspenstigkeit und ohne Selbsterkenntnis. Der Beweis ist mir hoffentlich erlassen, da jeder gesunde Sterbliche sich die Sache in seinem Leben wohl nie anders gedacht hat, woraus man zugleich ersehen kann, wie tief der menschliche Geist, durch eine Pseudo-Wissenschaft verführt, sinken kann. Vor Jahrtausenden ist es ihm geschehen, daß er das Ding für belebt hielt und anbetete. Das letztere geschieht wohl heutzutage nicht mehr, aber zum ersteren sind die Musiker gekommen, und zwar an der Hand der Hegelschen Philosophie.[2]) Und dann: „Lagert" denn wirklich die tönende Quint auf der Terz und beide auf der Tonika? das ist ja doch nur bei den Schriftzeichen dafür der Fall.[3]) Auf die obigen Behauptungen folgt eine ganz unbegreifliche

---

[1]) sic (!)

[2]) Man wird freilich sagen, diese Ausdrücke seien mehr oder weniger bildlich genommen, man dürfe nicht so sehr am Worte hängen u. s. w. Die Wissenschaft aber kennt nichts Bildliches, und das auf diese Worte gebaute System ist doch hoffentlich auch nicht bloß bildlich gemeint. Aber so geht es mit den Hegelianern. Wer ihnen nicht gleich auf die Worte sieht, wird mit den Resultaten nicht fertig. Darum möchten sie das erstere gerne vermieden wissen.

[3]) Vielleicht könnte man darin bestärkt werden durch Helmholtz, der ebenfalls (Lehre von den Tonempfindungen S. 45) von einer Superposition verschiedener Schallwellensysteme spricht. Allein verfolgt man diese Lehre ge-

Charakterisierung des Mollgeschlechtes. „Nun ist es aber in „Moll anders; denn hier erzeugt die Tonika wohl noch ihre „Dominante, aber die Dominante wird — aus dem oben angeführten Grunde S. 23[1]) widerspenstig und will selbst zeugend werden, und so entsteht die verkehrte Terzenfolge.“[2]) Diese zeugende Tonika mit der Dominante, die widerspenstig wird — man muß sich das nur gut vorstellen — und dann selbst zu zeugen anfängt, das ist eines jener prachtvollen Bilder, an denen sich unsere Musiker so gerne erfreuen.[3]) Es endet dann mit dem Ergebnis, daß das Mollgeschlecht zwei Grundtöne[4]) hat. Ein weiteres Eingehen hört natürlich hier von selbst auf.

Dem Hegelschen Gedankengang entsprechend konstruiert Hauptmann das Unding einer „Moll-Dur-Tonart“, womit Engel ganz einverstanden ist. Wir verweisen diesbezüglich auf das principium exclusi tertii in der Logik und sind überdies neugierig, den Komponisten und das Tonstück kennen zu lernen, von welchem man die praktische Durchführung dieser neuen „Tonart“ behaupten kann. — Die Erklärung des Moll-Akkordes nach Helmholtz leidet an demselben Fehler wie die von Konsonanz und Dissonanz. Der Grund seiner Eigentümlichkeit läßt sich von physiologischen Grundlagen aus weiterbauen, aber er ist damit nicht erschöpft. Eines aber scheint

nau, so sieht man bald, daß dies eigentlich nicht der richtige Ausdruck ist, denn weil die Luft „nicht wie das Wasser einen freien Raum über sich hat, in den sie ausweichen kann“, so addieren sich einfach Verdichtungen und Verdünnungen der Luft zu einander, und wir erhalten stärkere oder paralysierte Verdichtungen beziehungsweise Verdünnungen. So bestehen die Grade der Dichtigkeit, welche durch zwei verschiedene Wellensysteme hervorgerufen werden, „nebeneinander“, wie Helmholtz ausdrücklich sagt, woraus folgt, daß von Superposition wie bei Wasserwellen nicht die Rede sein kann.

[1]) Ich kann diesen Grund bei Engel auf S. 23 nicht finden.

[2]) Engel: Ästhetik der Tonkunst S. 318.

[3]) Nicht weniger lebendig beschreibt Schubart (Ästhetik der Tonkunst) den Dreiklang: Auch die Griechen wußten, „daß der Grundton schon seine Quint enthalte und durch die innigste Vereinigung mit derselben die Terz erzeuge“ (St. 28). Noch schöner an einer andern Stelle: „der Grundton küßt in einer Bogenlinie die Quint, wie seine Gattin; dann schlüpft die Terz aus ihrer Umarmung hervor und bildet jene hohe mystische Drias — den tiefen, unerschöpflichen Inhalt jeder harmonischen Offenbarung“. Glücklich der, der seine Gattin in einer Bogenlinie küssen kann.

[4]) Ebenda St. 319.

hierbei besonders befremdend: bezüglich Konsonanz und Dissonanz wird gesagt: „Sowohl Musiker wie Philosophen und Physiker haben sich meist bei der Antwort beruhigt, daß die menschliche Seele auf irgend eine uns unbekannte Art die Zahlenverhältnisse der Tonschwingungen ermitteln könne und daß sie ein besonderes Vergnügen daran habe, einfache und leicht überschauliche Verhältnisse vor sich zu haben.“ [1]) Nun heißt es bei der Erklärung des Moll-Akkordes, daß seine Eigentümlichkeit in der schwereren Verständlichkeit liege, weil die Beziehung der Moll-Terz zur Tonika nicht so „unmittelbar verständlich“ sei wie die der Dur-Terz zur Tonika, daher verlange das Volk in seinen Volksliedern die Klarheit und Einfachheit der „Dur-Tonart“. [2]) Worin besteht aber diese Beziehung, die Verwandtschaft der Klänge? Sie besteht darin, daß der eine Ton ein rationales Vielfaches zum andern Ton, resp. den Schwingungszahlen sei. Fügen wir noch hinzu, daß der Moll-Dreiklang nach Helmholtz in der reinen Stimmung eine Dissonanz ist, ja noch mehr dissonieren müßte als der Sept-Akkord in derselben Stimmung, so haben wir hier eigentlich die bekämpfte alte Eulersche Regel vor uns, nach welcher zwar nicht die Stufe des Wohlklangs, aber die des freudigen oder traurigen Charakters „aus den die Intervalle charakterisierenden Schwingungsverhältnissen berechnet werden kann“. Was bei Euler für Konsonanz und Dissonanz, gilt bei Helmholtz für Moll und Dur, trotzdem Helmholtz diese Art der Begründung bei Euler bekämpfte.

Leider läßt sich auch Helmholtz, wahrscheinlich durch Hauptmann, verleiten, eine Moll-Dur-„Tonart“ [3]) anzunehmen. Das ist völlig unrichtig. Es ist fast unglaublich, daß die Musiktheorie es bis heute noch nicht so weit gebracht hat zu wissen, was Tonart, Tongeschlecht, Tonleiter, Tonsystem und Tonmaterial sind. Die letzten zwei werden manchmal unterschieden, die ersten drei absolut nirgends. Ich will hier nicht von den Harmonielehren reden, die bloß Kompilationen instruktiven Charakters sind, auch wissenschaftlichen Werken fällt es nicht im entferntesten ein, sich über diese Begriffe und deren Unterschiede klar zu werden. Ich wiederhole

---

[1]) a. a. O. Einleitung S. 2.

[2]) S. 461. Nicht richtig, die slawischen Volkslieder sind fast alle in Moll, und man wird gewiß nicht behaupten wollen, daß die Slawen Zahlenverhältnisse besser übersehen.

[3]) S. 477.

also: Tonart ist die durch die Naturgesetze zu ihrem Beisammensein gezwungene Reihe von Tönen, wie sie für uns in der Regel zur konkreten Tonempfindung zusammenschmilzt. Es sind eben die Töne, welche bei Trompeten und Hörnern durch verschiedene Stärke des Anblasens nacheinander herauskommen. Tonleiter ist ein auf dem Grundsatz der Tonalität beruhender melodiöser Urtypus, dessen Gestaltung aber schon auf der Kombination zweier Tonarten beruht. So gehört in der C-dur-Tonleiter das h nicht in die C-Tonart, sondern ist der G-Tonart entnommen, aus der es nur zu c hinüberleitet, nicht zu ihr selbst gehört. Weil die Leitern aber schon Melodien sind, weil sie menschliche Erfindung, nicht Naturnotwendigkeit sind, so unterliegen sie dem allgemeinen Entstehungsgesetz aller musikalischen Erfindung, d. h. sie stehen in einem wenn auch nur losen Zusammenhang mit der Form unserer Gefühle, und werden daher wie diese in Lust- und Unlustgefühle, in zwei Hauptklassen sich scheiden lassen, die wir eben dur und moll nennen. Das sind die Tongeschlechter. Aus dieser Deduktion folgt aber auch, daß es nie mehr geben konnte, gibt und geben wird als zwei, aus demselben Grunde, aus dem ein Lustgefühl nicht zugleich Unlustgefühl sein kann. Wenn man also von einer „Moll-Dur-Tonart" spricht, so ist daran erstens falsch, daß man Moll und Dur mit Art bezeichnet, und zweitens, daß man zwei kontradiktorische Gegensätze zusammenbringen will. Warum sagt man denn gerade „Geschlecht"? Schon aus dem Wesen dieses Begriffes geht hervor, daß hier nur eine Zweiteilung möglich ist. Der für Moll-Dur als Beispiel angeführte Akkord f-as-c-e-g ist einfach eine Dissonanz, aus der sich allein gar kein Geschlecht bestimmen läßt, weil er keine abgeschlossene, sondern erst eine beginnende Entwickelung in sich enthält. Seine melodiöse Auflösung würde in rascher Abwechselung erst moll, dann dur sein, aber keineswegs beides zugleich. Ebenso unrichtig ist es, wenn von den „Kirchentonarten" gesprochen wird, eine Verkehrtheit, mit der sich noch niemand abgegeben hat. Was gewöhnlich Kirchentonart genannt wird, ist nichts anderes als eine Tonleiter, ebenso das, was als griechische „Tonart" angegeben wird. Es sind melodiöse Urtypen, aber keineswegs auf einem natürlichen gesetzlichen Zusammenhang beruhende Tonfolgen. Zum Überfluß werden diese Tonleitern auch noch Geschlechter genannt.

So die ionische Tonart das Quartengeschlecht, die phrygische das Septimengeschlecht u. s. w., während es hier höchstens heißen könnte Quartenprinzip, Septimenprinzip u. s. w., weil der Bau der Leiter auf dem Prinzip der aufeinanderfolgenden Quarten beruht. So glaubte denn Helmholtz sagen zu können: „Den Griechen standen sieben verschiedene Tongeschlechter zur Wahl frei, dem Mittelalter fünf oder sechs, uns nur zwei, Dur und Moll.“ [1]) Merkte er denn nicht, daß er hier Geschlecht jedesmal in einem andern Sinne gebraucht? Das erstemal im Sinne von eigentümlicher Gestaltung der Tonleiter, wie sie bei den griechischen Leitern wirklich vorlag, das anderemal im Sinne der Reduzierung aller möglichen Gestaltungen auf zwei Grundbegriffe. Die griechischen und Kirchentonleitern waren nämlich eine melodiöse Folge von der Art, daß sie nicht nur einer der beiden Hauptklassen der Gefühle durchwegs entsprachen, sondern damit wechselten. Aber deshalb entstand aus diesen zwei Klassen nicht eine dritte, von den beiden verschiedene, nicht ein Ineinander derselben zu einem neuen dritten, sondern ein bloßes abwechselndes Nebeneinander. Bei der griechischen und Kirchentonleiter konnte ein Teil in dur, der andere in moll, der dritte vielleicht wieder in dur gehen, das gab aber zusammengenommen nicht ein neues Geschlecht, sondern verwischte bloß wegen der kürzeren Dauer und weniger konsequenten Ausbildung des dur oder moll innerhalb der Leiter den Geschlechtscharakter, der bei uns zu so scharfer Hervorhebung gelangt. Daraus folgt, daß, weil die Griechen diese Charakterisierungen derart untereinander warfen, ihnen ein eigentlicher Geschlechtsunterschied in unserem Sinne gar nicht auffiel. Sie hatten also nicht sieben Geschlechter (es ist ja auch fast komisch, eine siebenfache Teilung noch mit dem Namen Geschlecht

---

[1]) a. a. O. 5. Abt. 16. Absch. S. 486. Ähnlich sagt Westphal „Theorie der musischen Künste der Hellenen“ S. 9: „Unsere moderne Musik ist erst durch die Meister des vorigen Jahrhunderts auf zwei Tonarten, die Dur- und die Moll-Tonart beschränkt worden. Bis dahin bildete ein System von fünf oder sechs Tonarten die Grundlage der musikalischen Kompositionen.“ Westphal nennt hier das Tonart, was Helmholtz oben Tongeschlecht nennt. Anderseits spricht er aber auch wieder von B-Tonarten und ♯-Tonarten, wodurch unter Tonart offenbar wieder etwas anderes verstanden wird. Daß damit eine Verwirrung entsteht, welche der wissenschaftlichen Präzision durchaus nicht zum Vorteil gereicht, daran scheint auch er nicht im entferntesten gedacht zu haben.

zu bezeichnen), sondern gar keinen völlig ausgebildeten und konsequent durchgeführten Geschlechtsbegriff in ihrer Musik, hätten aber, wenn sie dazu gekommen wären, auch nur zwei haben können.

Desgleichen rechnet Hand (Ästh. d. Tonk. I. 1. Bd. 2. Kap. § 7) Dur und Moll zu den Tonarten, und es geniert ihn nicht im mindesten, daß er in einem Satze sagt, es gibt zwei Tonarten, und im nächsten: es gibt 24.

Dasselbe sagt Schilling (Ästh. § 210), der überdies Tonleiter und Tongeschlecht indentifiziert (§ 197).

Eine eigentümliche, alles vermengende Definition gibt auch Sulzer (Theorie der schönen Künste): „Tonart ist die Beschaffenheit der Tonleiter, nach welcher sie entweder durch die kleine oder große Terz aufsteiget.“ Auch er hat infolgedessen einmal 2 Tonarten, das anderemal 12 Tonarten.

Vischer-Köstlin verwechselt nicht nur Tonmaterial und Tonsystem, sondern auch Tongeschlecht und Tonsystem (§ 772), Tonart und Tonleiter (§ 773), und schließlich auch Tonart und Tongeschlecht, wenn er von Dur-Tonart spricht (773). Auch heißt es dort, daß sich neben Dur- und Moll- auch noch weitere Tonleitern denken lassen.

Mit den Tonarten und -Geschlechtern und deren Beziehungen zu einander ist das vollendet, was wir unser Tonsystem nennen. Man spricht gewöhnlich von künstlichem und natürlichem Tonsystem. Letzteres gibt es nicht. Es ist gar nicht nötig, mit Hand oder Hanslick umständlich zu beweisen, daß das gegenwärtige abendländische Tonsystem in der Natur nicht fertig vorliege. Schon der Begriff des Systems widerspricht dem von der Natur selbst gegebenen Fertigen. Ein System ist die Erklärung auf Grund einer Einteilung nach einem in den Dingen liegenden Prinzip. Eine solche Erklärung liefert die Natur nie, sie gibt nur die Thatsachen, die Einteilungsgründe, das System aber machen wir. Es wäre also nur möglich in dem Sinne, daß ein Tonsystem auf Grund eines natürlichen Einteilungsgrundes geschaffen ist. Das meinen aber die Verfechter des natürlichen Tonsystemes nicht. Das System selbst aber muß immer ein künstliches sein[1]) in dem Sinne, daß es erst

[1]) Vgl. Zimmermann: Ästhetik II § 511. „Im strengen Sinne des Wortes sind alle harmonischen Systeme künstlich, weil sie alle auf der Annahme irgend einer bestimmten Tonquelle beruhen, für welche ihre Konso-

von unserem Können geschaffen ist. Ein künstliches Tonsystem ist also sehr gut möglich, denn erstens „gebraucht man dies Wort nicht „in dem raffinierten Sinne einer willkürlichen konventionellen Er- „findung" [1]) und zweitens schließt selbst dieser raffinierte Sinn den Begriff des Systems nicht aus. Das schlechte System ist auch ein System, der Begriff des künstlichen Tonsystems ist also keineswegs durchaus nichtig, wie Hauptmann [2]) glaubt. Er selbst hat so ein System.

Das Tonsystem entsteht also dadurch, daß die Wissenschaft dasjenige ordnet und unter allgemeine Gesichtspunkte bringt, was der Menschengeist unbewußt, aber in der Produktion an die Naturgesetze gebunden, hervorbringt. Keineswegs aber umgekehrt, wie manche Theoretiker zu glauben scheinen; denn es ist nicht wahrscheinlich, daß das, was in der Stube des Gelehrten mühsam gefunden wird, bis in die entlegenste Hütte gedrungen, dort verstanden und verwertet worden sei. Hanslick hat also Recht, wenn er sagt, daß die „Tongelehrten" lediglich das fixiert und begründet haben, was der menschliche Geist unbewußt ersonnen hat; nur mit dem Zusatze „nicht mit Notwendigkeit" ersonnen hat, kann ich mich nicht einverstanden erklären. Allerdings mit Notwendigkeit, alles geschieht ja mit Notwendigkeit; über die Naturgesetze, das, was uns heute die Lehre vom Schall sagt, konnte der Menschengeist ebensowenig hinaus gehen, als über die natürliche Fähigkeit des Ohres, die Töne zu unterscheiden. Von diesem Standpunkte mußte der Eine zu enharmonischen Verwechselungen, der Andere zu Vierteltönen kommen, je nach seiner natürlichen Beschaffenheit. Eine Aufhebung der ersteren wäre bei uns schwer durchführbar, ais und b, cis und des würden immer wieder verwechselt werden. Wir also müssen schon bei diesem System bleiben und können über alle Versuche, die hie und da auftauchen, für uns ein neues System zu erfinden, von vornherein den Stab brechen. Wer das thun wollte, müßte zuerst uns umändern, denn nicht wir haben uns nach dem System, sondern dieses hat sich nach uns gerichtet. Andere Zeiten, andere Völker dürften vielleicht zu einem neuen System kommen, aber nicht eher, als bis die

---

nanzen und Dissonanzen berechnet werden." Z. kommt also hier von einem andern Standpunkte zu demselben Resultate.

[1]) Hanslick: Vom Mus.-Schönen S. 116.

[2]) Hauptmann: Natur der Harmonik und Metrik S. 7.

gegenwärtigen Träger der Kultur aufgehört haben, solche zu sein. Denn wir, und damit diejenigen, die sich nach uns richten, werden jetzt von Jugend auf, so verschieden unsere Naturanlage auch sein mag, für dieses System gebildet oder verdorben, je nachdem. Diese Verschiedenheiten aber sind viel zu selten und zu unbedeutend, als daß durch sie ein neues System durchdringen könnte. Wenn dies geschehe, müßte natürlich auch Theorie und Kompositionslehre eine andere werden, aber keineswegs die Ästhetik, wie Hanslick meint.[1]) Die Prinzipien für das Musikalisch-Schöne blieben doch immer dieselben, nur würden sie mit komplizierteren Mitteln durchgeführt. Gerade aber diese Mittel, die Fortschreitungen, Auflösungen ꝛc. ꝛc. gehen ja die Ästhetik nichts mehr an.

Die oft aufgeworfene Frage, ob in der Musik der Kompositeur oder der Theoretiker die Regeln aufzustellen habe, läßt sich sehr einfach dahin beantworten, daß dabei beide mitzuwirken haben. Der erstere muß sich von letzterem in das System einführen lassen, denn wenn er auch schon die Hälfte unbewußt sein eigen nennt, so ist doch das Komponieren heutzutage viel zu kompliziert, als daß ein bedeutendes Werk von Naturalisten geschaffen werden könnte, wovon Versuche allerdings noch immer auftauchen. Ist aber das System seine zweite Natur geworden, dann ist der Kompositeur berechtigt, darauf selbständig weiter zu bauen, zu verbessern und selbst Regeln zu geben, denn er ist es, der die Kunst zur Kunst erhebt. Während der Theoretiker noch immer seine „Verbote" für alle Ewigkeit erlassen zu können glaubt, geht die Kunst längst ihre eigenen Wege. Die Harmonielehre führt eine sehr unpassende Sprache, wenn sie sagt: „es darf nicht", „es soll nicht", „es ist verboten" u. s. w., sie hat zu berichten, nicht vorzuschreiben. Das letztere kommt, wie ich glaube, bloß daher, daß die Harmonielehre bisher immer nur in usum delphini geschrieben wurde, dem Schüler kann ich verbieten, aber nicht dem Künstler. Wenn der letztere nicht gewisse Dinge vermeidet, weil er sie sich selbst verbietet, so ist er gar kein Künstler. Wann und wo er dies thun kann, wird er selbst am besten wissen. Solche vereinzelte Fälle muß der Theoretiker von

[1]) Hanslick: Vom Mus.-Sch. S. 117. Wie konnte Hanslick von seinem Standpunkt Änderungen des Tonsystems zugeben? Mit dem strengen Formalismus hätte er konsequent dessen „Ewigkeit" behaupten sollen.

ihm lernen und unter eine Regel zu bringen trachten, um einen leicht faßlichen Maßstab, nicht einen selbständigen Erlaß zu geben. Wieder ganz eigentümlich faßt dieses Verhältnis Hauptmann auf: „Was musikalisch unzulässig ist, das ist es nicht aus dem Grunde, weil es einer vom Musiker bestimmten Regel entgegen, sondern weil es einem, dem Musiker vom Menschen gegebenen natürlichen Gesetz zuwider . . . . ist“.[1]) Ohne unbescheiden zu sein, darf sich der Musiker doch auch zum Menschen rechnen, wenn er es auch an Willen, Selbsterkenntnis und Zeugungskraft nicht mit Dominante, Konsonanz und Tonika aufnehmen kann. Dann also gibt sich der Musiker selbst das Gesetz, dann kann es aber auch kein bloß natürliches Gesetz sein. Kurz, aus dieser Angabe werden wir nicht klug. Gewiß ist, daß der Mensch im Stande ist, einfache musikalische Gesetze beim Gesang oder mit dem Instrumente nachzuahmen, ohne sie zu kennen, und ohne daß man deshalb sagen könnte, sie liegen schon fertig in der Natur. So wie man eine Sprache sprechen kann, ohne Grammatik zu kennen, so kann man auch einfache Musik machen, ohne das System zu kennen, aber ebensowenig als deshalb alle Sprachen schon fertig vorliegen, ist dies beim Tonsystem der Fall. Hauptmann sagt, daß schon das Kind im „bewußtlosen Gefühle“ singt.[2]) Solche unwissenschaftliche Ausdrücke müssen wir entschieden zurückweisen. Gefühl ist immer das Bewußtwerden eines Zustandes, und wenn auch erst die Reflexion sagt, worin dieser Zustand besteht, so ist doch das Gefühl selbst ohne Bewußtsein undenkbar. Ein bewußtloses Gefühl also ist ein Unding; ein unbestimmtes Gefühl, wollte er vielleicht sagen. Unsere eben gemachte Behauptung von der unbewußten Nachahmung musikalischer Gesetze nötigt jedoch in keiner Weise zu übertreiben. Wenn Hand die Ansicht aufstellt, die merkwürdigerweise auch Hanslick reproduziert und billigt: daß nämlich unsere Kinder in der Wiege schon besser „singen als erwachsene Wilde und Ungebildete“,[3]) so muß ich denn doch bemerken, daß ich in dem, was Kinder in der Wiege von sich geben, nie und nimmer einen Gesang erblicken kann.

---

[1]) Hauptmann: Natur d. H. und M. St. 6.

[2]) Hauptmann: § 63.

[3]) Hand: Ästhetik der Tonkunst I. 1. B. 2. Kap. § 2.

Das Musikalisch-Schöne.

Aus der Betrachtung der Elemente der Tonkunst hat sich uns ergeben, daß die Musik eine geordnete Bewegung ist. Das Bewegte selbst ist die Luft, die uns durch diese Art der Bewegung als Ton zum Bewußtsein kommt. Bewegung aber ist die Form jedes Geschehens und deren abgesondertes Erfassen erfordert, daß wir von dem Konkreten bis zu den höchsten und allgemeinsten Formen von Raum und Zeit abstrahieren. Mag man nun der Ansicht sein, daß diese an sich ideell existieren können oder nicht, immer wird man zugeben müssen, daß eine Bewegung (Veränderung des Dinges im Raume und in der Zeit) ihr Inhalt sein müsse. Derjenige Geist, der die Art der Bewegung, abgesehen von dem was bewegt wird, zu erfassen vermag, steigt zu den höchsten Formen empor, die für ihn überhaupt faßbar sind. Er bringt es zu Stande, die Form, in der er begreift, zu trennen von dem Inhalt, mit dem sie ihm gegeben wurde und sie mit einer Materie zu reproduzieren, die durch sich allein dem das Reproduzierte Wahrnehmenden nichts anderes gibt, als die Vermittelung der Wahrnehmung, und das als was sie sich im Bewußtsein kundgibt (Ton). Wenn er nun zugleich im Stande ist, solche Formen derart zu erfassen, daß sich ihm damit von selbst beliebige Inhalte einstellen, dann hat er den höchsten Grad der dem Menschen möglichen geistigen Abstraktions- und Rezeptionsfähigkeit erreicht. Was thut nun der Musiker, wenn er komponiert? Wir wissen schon — und das wird allgemein zugegeben — daß die „innere Wärme“, die erhöhte Stimmung dazu unerläßlich ist. Ob wir nun diesen Zustand je nach der philosophischen Schule Empfindung oder Gefühl nennen, immer wird man dabei einer inneren Bewegung gewahr, welche derjenigen des sie veranlassenden Ereignisses ähnlich sein wird. Das Fühlen oder Empfinden allein führt aber noch nicht zum Komponieren. Solange ich das Gefühl vom Gefühlten nicht trennen kann, solange mich das, was ich fühle so in Anspruch nimmt, daß ich mir kaum dessen bewußt werde, wie ich fühle, solange ich mich genötigt sehe den Inhalt meines Gefühles zu äußern, und in seinem Sinne zu handeln, statt im Gegenteil an mich zu halten, das Gefühl entstehen aber nicht durch Übertragung auf ein Objekt verlaufen zu lassen, statt die Form zu bewahren

(mit jeglichem andern Inhalt), werde ich nie zum Komponieren kommen.

Wenn der Mensch vor einem äußeren Ereignis steht, z. B. vor einem rauschenden Bach, so wird er, solange er ihn einfach betrachtet oder zu seinen Zwecken bloß benützt, in keine höhere Stimmung geraten. Sobald er aber einmal anfängt nachzudenken, und zu vergleichen den stetigen Lauf des Wassers mit der belebten Natur, dem Leben des Menschen, wenn er denkt an das allmähliche Anwachsen des Baches, die treibende Kraft seines Wassers, seine Bedeutung als Strom, seinen Erguß in das Meer, seine etwaigen Verluste, die als Dämpfe zum Himmel steigen, dort Wolken bilden, welche die Sonne verfinstern, Blitze schleudern, Schnee und Eis zur Erde senden, der hier einsickert und wieder als Bach zum Vorschein kommt, wieder dasselbe Bild nach dem Wechsel der Erscheinungen — dann hat er durch diese Vorstellungen eine regere Thätigkeit seines Geisteslebens entwickelt, er wird sich derselben bewußt, er fühlt. Eine solche Förderung des geistigen Lebens ist auch das Schöne; eine Form, welche die Eigenschaft hat geistige Thätigkeit überhaupt zu erregen. Will also jemand eine schöne Form gestalten, so wird er es nicht anders thun können, als daß er sie so gestaltet, wie diejenigen Formen ausgesehen haben, welche in ihm diese geistige Thätigkeit erregten. Kunst ist also der durch das Bewußtsein umgekehrte Weg der Natur. Wir wissen aber schon, daß der Künstler von dem konkreten Inhalt, mit dem die Form ihm erschien, abstrahieren muß, er wird schließlich finden, daß die Form, die er selbständig herausfindet, auch die anderer Inhalte ist, daß es die alles Geschehens sein kann. Was er also darstellt ist nicht das Gefühl, das er selbst hatte, es ist nur die Form, in der er das Gefühl hatte, und auch die nur so, wie sie ihm erschien. Denn was ihm langsam vorkommt, kann für andere schnell sein, was er für stark hält, ist für andere schwach, seine Höhe ist des andern Tiefe. Der Beschauer des Dargestellten empfängt also nicht nur einen andern Inhalt als den des Gefühls (nur den Ton), sondern betrachtet auch möglicherweise die Form als etwas anderes, als ihr Produzent. Dadurch ist ihm die vollständige Freiheit in der Art der Vorstellungen gegönnt, die er daran knüpfen will. Ebendeshalb weil die Tonformen entstanden sind durch die vollständige Loslösung von dem, was bloß diesem

Konkreten zukommt, sind sie eines begrifflichen Inhaltes bar, und müssen, um überhaupt geistig anzuregen, den Verlauf nehmen den auch so manches andere Konkrete nehmen könnte, also keineswegs einen so detaillierten und unterschiedenen, wie ihn dieses oder jenes Konkrete nimmt. Dadurch entsteht, wie wir gesehen haben, das einheitliche Bild der Melodie, die Erfindung. Es bedarf dazu keineswegs einer so weitläufigen Anregung, wie wir eben gezeigt haben, es genügt oft das kleinste, unscheinbarste Ereignis, um sie fast zugleich mit dem Gefühl hervorzurufen. Sie wird, je nachdem sie durch die unbelebte Natur oder die durch die Sprache vermittelten Vorstellungen im eigenen Ich erregt ist, mehr Gewicht auf das Rhythmisch-Dynamische, oder auf den Unterschied von Höhe und Tiefe legen. Sie wird, einmal entstanden, die verschiedensten Umwandlungen unter der Hand des Künstlers erfahren. So weit wollen wir sie vorläufig nicht verfolgen, und nur den Zusammenhang finden, aus dem sie entstanden ist. Dieser ist die Form des Gefühls, der „inneren Wärme", mit welchem die Erfindung in ursächlichem, ihre Gestaltung beeinflussendem Zusammenhang steht. In der Findung solcher Formen kann man schließlich eine solche Virtuosität erlangen, daß man sie den geringsten Ereignissen ablauscht, ja ich will sogar zugeben, daß man erfinden kann ganz ohne Erregung, ohne Gefühl, vielleicht lediglich durch Kombination bekannter bestehender Formen, ein Vorgang, der nicht in seinem ganzen Umfang bewußt zu werden braucht, aber solchen Erfindungen wird die zündende Wirkung fehlen.

Ein Vergleich der hier gemachten Betrachtungen über das musikalische Kunstwerk mit den allgemeinen Bemerkungen über das Schöne wird von selbst ergeben, daß durch die Musik das höchste Schöne erreicht wird, weil die Formen, die sie gibt, an keinen begrifflichen Inhalt binden, aber dennoch jeden zulassen, weil die musikalischen Formen die allgemeinsten Formen jedes Geschehens, an welches sich geistige Thätigkeit knüpfen kann, in Tönen wiedergeben. Musik ist der geistige Forschritt der Neuzeit gegen das Altertum, was die Formen der Auffassung anbelangt. Sie ist die Algebra der Künste. [1])

[1]) Ähnlich hat Hauptmann einmal das Wesen der Tonkunst bestimmt, indem er sagte: (Natur d. H. u. M. II § 188) „die Musik ist der Algebra zu vergleichen, die Wortsprache der Zahlenrechnung. Was die Musik in allgemeinem Ausdrucke enthält, kann die Wortsprache nur als Besonderes ausdrücken. Die algebraische Formel stellt das Ineinanderweben und -Wirken der

An dem Mangel der nötigen Höhe der Geistesformen ferner liegt es, wenn ganze Klassen von Menschen nicht musikalisch produktiv sind. So z. B. Frauen. Sie fühlen alle stark, aber das Gefühlte verläuft in der Äußerung. Wenn eine Frau Mitleid empfindet, so rollen ihr die Thränen über die Wangen, sie hilft vielleicht, wenn sie kann, aber damit ist alles vorüber.

Man muß aber im Gegenteil sich dem Gefühl zwar hingeben, aber auch an sich halten und besinnen können.[1]) Der rechte Mu-

Faktoren dar: die Faktoren und das Produkt in Einem, die Zahlenrechnung entweder nur die Faktoren oder nur das Produkt. Jene hat aber die allgemeine Bedeutung für unendlich viele zusetzende Einzelnwerte. So ist die Musik. Man hat öfters den Versuch machen sehen, den Inhalt eines Instrumentalstückes in Worten, in einem Gedichte auszusprechen. Das Resultat kann nie befriedigend ausfallen. Wenn der algebraische Ausdruck $a + b = c$ setzt, und man in Zahlenwert dafür setzen will $2 + 3 = 5$, so ist diese Anwendung der Formel allerdings eine ganz richtige; es lassen sich aber für a und b unendlich viele andere Werte setzen, die c als eine andere Summe ergeben und wo die Faktorenkombination ebenso richtig den Inhalt der Formel erfüllt. So wird auch dieselbe Musik verschiedenste Wortauslegung finden können, und von keiner wird zu sagen sein, daß sie die erschöpfende sei, daß sie die eigentliche und die ganze Bedeutung der Musik enthalte; diese ist eben auf das bestimmteste nur in ihr selbst enthalten. Nicht die Musik hat den unbestimmten Sinn: sie sagt in einem Jeden dasselbe; sie spricht zum Menschen und sagt nur menschlich Gefühltes. Eine Mehrdeutigkeit kommt erst zum Vorschein, wenn jeder in seiner Weise den Gefühlseindruck, den er empfängt, in einen besonderen Gedanken fassen, wenn er das flüssige Wesen der Musik fixieren, das Unaussprechliche aussprechen will." Obzwar ein Vergleich mit der algebraischen Formel nicht ganz zutrifft, weil sie doch in der Form absolut bestimmt ist, was bei der Musik nicht der Fall ist, weil man nie sagen kann, ob sie absolut schnell, hoch, stark ist — so enthält doch die ganze Zusammenstellung einige treffende Bemerkungen. Wie wenig Hauptmann von der Bedeutung dieser Worte durchdrungen war, zeigt, daß er an einer andern Stelle desselben Buches gerade das Gegenteil davon sagt, was doch ausschließt, daß sie das Produkt einer vollen Überzeugung waren. In der Einleitung § 14 heißt es: der Kompositeur hat beim Komponieren „das Verlangen, mit einem innerlich Gefühlten das äußerlich Dargestellte übereinstimmend zu machen, daß es jenes selbst werde". Übereinstimmung und Identität ist bei Hauptmann natürlich alles eins. Wenn aber das Dargestellte das Gefühl selbst ist, dann ist es nicht nur Form, sondern auch Inhalt, dann ist es eindeutig. Zur Verdeutlichung bemerken wir noch, daß nicht das Komponieren, sondern nur das Erfinden mit dem Gefühl in ursächlichem Zusammenhange steht.

[1]) Man muß mit einem Worte das Gefühl nicht nur haben, sondern auch beobachten.

siker wird meist cholerisches Temperament haben. — Dann stecken die Frauen immer zu viel im Konkreten, sie sind kaum im Stande, in den geringsten Abstraktionen zu denken, geschweige denn vom Inhalt ganz abzusehen, und zu den allgemeinsten Formen aufzusteigen. Was sie fühlen, ist ihnen viel wichtiger, als wie sie fühlen. Hanslick verlegt den Grund davon, daß Frauen nicht komponieren, in ein anderes, mir ganz unzulänglich scheinendes Moment: „der Grund liegt .... eben in dem plastischen Moment „des Komponierens, das eine Entäußerung der Subjektivität nicht „minder, wenngleich in verschiedener Richtung erheischt, als die bil„denden Künste.“ Es ist zu beachten, daß das Komponieren vom Erfinden scharf zu trennen ist. Komponieren muß man lernen, und jeder muß es lernen, selbst wer die stärkste Erfindung hat, wenn er ein Kunstwerk schaffen will; zum Erfinden aber muß man von Natur aus veranlagt sein. Ersteres ist also lern- und lehrbar, und von einem gewissen Standpunkt aus kann man durch Fleiß ersetzen, was an natürlicher Begabung fehlt. Gerade diese „Arbeit“ aber ist es, die ich bei Frauenkompositionen nicht vermisse; ich kenne Komponistinnen, die gerade darin groß waren und sehr kompliziert für Orchester schrieben, aber Erfindung hatten sie keine. An Fleiß jedoch sind die musizierenden Frauen den Männern unstreitig weit voran, und wenn Musik nichts wäre als Arbeit, sie wären es auch in der Komposition. Ich finde also gerade das bei Frauen vorhanden, dessen Mangel Hanslick als Grund ihrer Unthätigkeit auf musikalischem Gebiet anführt. Diese Unthätigkeit ist oft bei ganzen Völkerschaften zu finden. Warum gibt es unter den Engländern keine großen Kompositeure? Etwa weil sie vor dem „plastischen Moment“ zurückschrecken? Weil sie keine Erfindung haben, und dies deshalb, weil sie zu viel im Konkreten stecken und aus dem, was sie empfinden, nicht herauskommen. Derselbe Engländer ist nicht im Stande, in der Weise abstrakt zu denken, wie z. B. der Deutsche. Ähnlich verhält es sich beim Anhören der Musik. Wer nicht die nötige Größe der Geistesformen hat, der ist nicht im Stande, an das in der Musik Gegebene Vorstellungen zu knüpfen; weil er in ihnen nie Form von Inhalt getrennt hat, hat er auch keine Vorstellung, wenn die Form ihm irgendwo bloß durch Töne gegeben wird. Er nimmt also die Form eines Verlaufes wahr, ohne anknüpfen

zu können, das läßt ihn unbefriedigt. Frauen fragen daher immer, bevor sie ein Musikstück hören, „was ist das?" und zwar, wie sie selbst gestehen, um eine Vorstellung zu haben. Wenn sie ein Was haben, nehmen sie auch das Wie leichter auf, sie sind nicht im Stande, das erstere aus sich selbst heraus zu ergänzen. Demselben Bedürfnis entsprechen die unsinnigen Titel der sogenannten Charakterbilder. Die Frage, was ist das, kann man mit jedem Worte befriedigen, das der Betreffende nur soweit versteht, daß er eine Vorstellung daran knüpfen kann. Das sind aber nicht mehr die echten Musiker, die für solche Dinge plaidieren, denn abgesehen davon, daß sie damit eine gewisse Inferiorität bezeugen, thun sie der Schönheit Eintrag. Es ist jedoch genau zu beachten, worin die geistige Superiorität des Musikers besteht, nicht darin, daß er mehr weiß als der andere, nicht darin, daß er der „Gescheitere" ist (da würde uns die Geschichte gewaltig Lügen strafen), sondern darin, daß er leicht Wissen aneignet und in mannigfache Verbindungen und große Formen bringt. Was der andere mit Mühe festhalten muß, bleibt dem Musiker fast von selbst. Der musikalische Geist bewältigt spielend die umfangreichste Materie und ordnet sie rasch unter allgemeinen Gesichtspunkten, aber er wird sich selten die Mühe nehmen, von hier aus ins Detail herabzusteigen und die ganze Materie gründlich durchzuarbeiten, wenigstens dort nicht, wo sich ihm nicht abermals Gelegenheit bietet, zu sichten und zu ordnen. Trockene Einzelheiten liegen ihm ferne. Daraus entspringen aber auch die größten Gefahren. Der Musiker wird zunächst — und das ist das Häufigste — leicht geneigt, die Größe seiner Geistesformen auf deren Inhalt zu übertragen und ihn, den oft ganz nichtigen, für ebenso bedeutend zu halten. Daher stammt die allgemein bekannte, ganz außerordentliche Überhebung des Musikers. Weil er leicht erfassen könnte, wenn er wollte, wird er sich selten die Mühe, oder selbst den Anlauf dazu nehmen. Kein Genie ist im Stande, leichter in Sand zu verlaufen, als das musikalische. Es kann so leicht arbeiten, daß es gar nichts arbeitet. So sehen wir die Musiker im geistigen Fortschritt überall zurück, und die Geschichte führt uns Beispiele von Kompositeuren vor, denen man nach ihrem sonstigen Wesen nicht das geringste eines poetischen (im weitesten Sinne) Werkes zutrauen würde, nicht einmal über ihre eigene

Kunst sind sie sich im klaren, während gerade sie alle überflügeln könnten, wenn sie im Ernst der Arbeit und der Durchführung so groß wären wie in der Leichtigkeit der Auffassung.

Damit ist auch die ganze Stellung der Tonkunst im gesellschaftlichen Leben gegeben. Wer nicht einen großen geistigen Fonds hat, dem wird sie, selbst wenn er sie versteht, immer nur als ein Spiel der Empfindungen und Gefühle gelten, dasselbe demjenigen, der, obgleich mit einem solchen Fonds ausgestattet, dessen Formen nicht in der Musik wiederfindet, weil er sie nicht versteht; erst wer beides vereinigt, wird den wahren höchsten Genuß in der Tonkunst finden. Wir wissen, wie selten sich das letztere findet. Die Anhörung einer Symphonie z. B. wird die geistigen Kräfte des musikalischen Zuhörers derart beleben, daß er sich erhoben fühlt, gestärkt und ermuntert zur Durchführung seiner höchsten Ideale; sie treten so weit an die Oberfläche, daß sie ihn einzig und vollständig beherrschen. In diesem Moment liegt hier wie in allen Künsten der Übergang der Wirkung des Schönen zum Guten. Vermöge des universellen Charakters aber finden wir Musik überall. Ebensogut an dem Orte, wo wir unsere tiefsten Gefühle am innigsten aussprechen und unsere Gedanken zum Höchsten erheben, als im trauten häuslichen Kreise, dem leeren Flitter des Salons; auf der Straße und im Wirtshaus. Dieselbe Musik kann im Dufte des Weihrauchs bei den Worten des Priesters und im Qualm des Tabaks bei Bier, Butterbrot und Käse genossen werden. Wenn wir sie anhören, können wir ebensogut ausruhen als mit neuer Arbeit beginnen; sie ist je nach unserer Disposition abspannend oder anspannend, Zerstreuung oder Erhebung. Man raubt ihr das hohe Wesen vollständig, wenn man sie, wie es heutzutage so oft geschieht, fast ausschließlich zu einer Zeit anwendet, wo wir uns in der Abspannung befinden. Sie kann auf diese Art das zersetzendste Gift für den menschlichen Geist werden, während sie auf die andere seine beste Nahrung ist. Und dies letztere übersieht Kant vollständig, wenn er von der Tonkunst spricht, und thut ihr deshalb schweres Unrecht, vermutlich deshalb, weil er selbst zu jener oben angeführten zweiten Klasse von Menschen gehört, denen der musikalische Sinn so vollständig abgeht, daß sie die Formen ihrer Gedanken in denen der Musik nicht wiederfinden. In seiner Beurteilung der Tonkunst wechselt in einem fort die sub-

jektive Abneigung gegen sie mit dem Bestreben, möglichst objektiv zu sein, woraus ein beständiges Schwanken zwischen zwei Maximen entsteht. Er weist ihr wegen der Erregung der Empfindungen bald eine Stelle nach der Dichtkunst an, bald aus demselben Grunde unter den Künsten „vielleicht den obersten Platz", bald weil sie „mehr Genuß als Kultur ist" und bloß „mit Empfindungen spielt", den untersten Platz. Schon das Beginnen, den Wert einer Kunst von verschiedenen Standpunkten aus zu beurteilen, halte ich nicht für richtig, denn es gibt nur einen Maßstab, nach welchem die Kunst zu beurteilen ist, den, wie nahe sie mit ihren Mitteln dem Wesen des Schönen kommt. Wenn Kant von der Tonkunst sagt, daß sie, „durch Vernunft beurteilt, weniger Wert" habe, „als jede andere der schönen Künste",[1]) so ist das an sich richtig, aber durch Vernunft haben wir eben nicht den Wert der Künste zu beurteilen, wir müßten sie sonst alle weit nach der Wissenschaft setzen, obgleich sie doch wieder etwas ganz anderes sind. Kant führt die Wirkung der Musik darauf zurück, daß jeder Ausdruck der Sprache im Zusammenhange einen Ton hat (sollte wohl heißen Tonfolge, Tonfall) dieser den Affekt des Sprechenden bezeichnet und nach dem Gesetze der Association im Hörenden hervorbringt. Diese Ansicht, welche die Idealisten gewiß für sich in Anspruch nehmen werden, lenkt er aber vollkommen auf die formalistische Theorie hinüber, wenn er im weitern Verlaufe sagt, daß die „Form der Zusammensetzung dieser Empfindungen" nur dazu diene, die ästhetische Idee eines zusammenhängenden Ganzen auszudrücken und das Wohlgefallen nur an dieser mathematischen Form hänge. Hier aber macht er einen Zusatz, durch den er in die richtige Mitte zwischen beiden zu stehen kommt, indem er nämlich sagt, daß dieses Wohlgefallen verknüpft die Reflexion über die begleitenden oder folgenden Empfindungen mit dem Spiele derselben. Von hier bis zur Erregung, wenn auch nicht Bestimmung von Ideen ist nur ein Schritt. Kant gibt sie zu, und damit wäre doch die letzte höchste Forderung erfüllt, die an das Schöne gestellt wird, und deshalb stellen wir das Musikalisch-Schöne obenan. Aber Kant hält nicht viel von dieser Erregung der Ideen: „Das Gedankenspiel, was

[1]) Kant: Kritik der ästh. Urteilskraft. § 53.

nebenbei dadurch erregt wird, ist bloß die Wirkung einer gleichsam mechanischen Association." [1]) Das „gleichsam" hätte ebensogut wegbleiben können, ohne daß man deshalb darin etwas Niedriges erblicken könnte. Überall in der Kunst, selbst in der Wissenschaft sind die Gedanken, welche durch die Wahrnehmung der Bilder, Statuen, Worte, Schriftzeichen entstehen, die Wirkung einer mechanischen Association; das ist nirgends anders. Nur ist bei ihnen, namentlich bei Wort- und Schriftzeichen, die Association eine bestimmte, begrenzte, bei der Musik — und das ist ihr Vorteil — eine unbestimmte, unbegrenzte. Man kann also nicht sagen, daß die Musik, ihrem Wesen nach „nichts in der Idee zurückläßt, den Geist stumpf, den Gegenstand anekelnd macht", [2]) selbst daß sie nicht „nahe oder fern mit moralischen Ideen in Verbindung gebracht werden" [2]) könne. Daß dies alles bei ihr auch möglich ist, haben wir schon oben gezeigt, aber es muß nicht sein. Das übersieht Kant und stellt deshalb die Musik hinter die bildenden Künste. Musik und bildende Kunst „nehmen einen ganz verschiedenen Gang: die erstere von Empfindungen zu unbestimmten Ideen, die zweite Art aber von bestimmten Ideen zu Empfindungen. Die letzteren sind von bleibendem, die ersteren von transitorischem Eindrucke. Die Einbildungskraft kann jene zurückrufen und sich damit angenehm unterhalten; diese aber erlöschen entweder gänzlich oder, wenn sie unwillkürlich von der Einbildungskraft wiederholt werden, sind sie uns eher lästig als angenehm". [3]) Hier zeigt sich wieder die ganze subjektive Abneigung gegen die Tonkunst. Eben das ist ja der Vorzug der Musik, daß sie die Ideen nicht bestimmt und so oft sie auftritt, bei demselben Individuum wieder andere erwecken kann, während die bildenden Künste durch die bestimmte Idee, die sie geben, gar nichts für die Schönheit thun (auch die Wissenschaft gibt ja bestimmte Ideen), sondern erst durch das Medium der „Empfindungen" — deren Erregung sie lange nicht so gewaltig in der Hand haben wie die Musik — zu Ideen in bestimmter Weise anregen, somit schwächer anregen als die Musik. Dadurch, daß die Einbildungskraft die bestimmten Ideen der bildenden Kunst zurückruft, wird sie

[1]) Ebenda.

[2]) Ebenda § 52.

[3]) Kant: Kritik d. Urteilskraft. § 53.

die Schönheit nicht wieder erwecken, sondern nur durch das eben genannte Medium der Empfindung, das hier, weil nicht durch unmittelbare Anschauung erregt, noch schwächer sein wird; dadurch, daß die Musik sich selbst noch leichter ins Gedächtnis zurückruft als die bildenden Künste, wird sie viel eher dieselbe Gewalt über die Empfindungen haben, somit mehr für die Schönheit thun. Im weiteren Verlaufe will Kant Musik gar nicht eigentlich als Kunst, sondern bloß als schönes Spiel der Empfindungen gelten lassen. Er teilt die Spiele in 3 Klassen ein: Glücksspiel, Tonspiel, Gedankenspiel, und scheidet dann das erstere aus, weil es kein schönes Spiel ist. Daß wir sie in unseren Abendgesellschaften alle drei nebeneinander finden, ist richtig und das ist, wie wir schon gesehen haben, unser und der Tonkunst eigener Ruin. Man hat oft fragen hören, warum in solchen Fällen gerade Musik die Kosten der Unterhaltung zu tragen hat und nicht eine der andern schönen Künste. Nach dem Bisherigen wird sich die Antwort darauf von selbst geben, weil die andern Künste nur mit Anspannung genossen werden können. Es berechtigt noch zu Hoffnungen auf eine verständigere Zeit, wenn unsere Gesellschaft, welche Musik bei aller Art von Zusammenkünften pflegt, dies doch nur aus konventionellen Gründen thut, weil sie's bei andern so gesehen hat, und selbst zu beschränkt ist, um etwas anderes zu erfinden. Im Grunde sind aber dieselben, die sich bei Musik unterhalten, oder besser gesagt während der Musik mit anderem unterhalten, eigentlich gegen die Musik und das ist noch besser, als sie fänden Gefallen an dieser Art ihrer Pflege. Diejenigen, die sich der Musik enthalten, thun mehr für sie als diejenigen, die sie bei jeder Gelegenheit in Anwendung bringen. Wem sie heilig ist, der wird sie prinzipiell überall dort unterlassen, wo sie nur von der Ermüdung verlangt wird; das ist aber gegenwärtig ein sehr häufiger Zustand, in dem unsere Gesellschaften zusammenkommen und das Bedürfnis nach Musik geltend machen. Ein anderer Grund der Musikpflege ist ihre auch von Kant bemerkte Aufdringlichkeit. [1]) Wenn ich unter zwanzig

[1]) **Kant**: Kritik d. Urteilskraft. § 53. „Außerdem hängt der Musik ein gewisser Mangel der Urbanität an, daß sie, vornehmlich nach Beschaffenheit ihrer Instrumente, ihren Einfluß weiter als man ihn verlangt (auf die Nachbarschaft) ausbreitet, und so sich gleichsam aufdrängt, mithin der Freiheit

Andern stehe und rede, so verschwinde ich unter der Menge, aber wenn ich unter ihnen ein Lied singe, so falle ich auf und richte die Aufmerksamkeit Aller auf mich. Das ist der Grund, warum in Gesellschaften sich fast ausschließlich Damen produzieren, die doch gemeiniglich viel unmusikalischer, wenn auch fleißiger sind als Männer. In dieser Beziehung ist, wie Kant sagt, Musik sehr gut mit dem Geruch zu vergleichen. Ein Professor der Medizin verglich einmal das Beginnen des Moschusochsen, zur Zeit der Brunst einen Moschusgeruch von sich zu geben, um das Männchen heranzulocken, mit dem Parfümieren unserer Dirnen, wenn sie ihrem „Gewerbe" nachgehen. Auf einem ähnlichen Grundzuge beruht der Vorgang der Salondame die in Gesellschaft ihre Musik verbreitet. Unsere jungen Damen musizieren in der That nur so lange, als sie keinen Mann haben, und damit sie einen haben. Über diese Zeit hinaus werden sie, wenn nicht besondere Nebenumstände eintreten, wenig oder gar nicht musizieren. Das ist wenigstens die Regel. — Alle diese Nachteile der Musik lassen sich nicht leugnen, nur beging Kant den Fehler, deshalb ihre Vorteile zu übersehen. Ja er reduziert sogar das Vergnügen, das wir an Musik finden, auf eine rein körperliche Belebung und stellt sie in eine Reihe mit jedem „Stoff zum Lachen", als einem Spiele mit ästhetischen Ideen. Was wir daran für fein und geistvoll preisen, sei nichts anderes als das Vergnügen, welches uns eine Bewegung unserer Eingeweide verschafft, die jenem Spiele korrespondiert. Er spricht es direkt aus: „Nicht die Beurteilung der Harmonie in Tönen oder Witzeinfällen, die mit ihrer Schönheit nur zum notwendigen Vehikel dient, sondern das beförderte Lebensgeschäft im Körper, der Affekt, der die Eingeweide und das Zwerchfell bewegt, mit einem Worte das G e f ü h l d e r G e s u n d h e i t (welche sich ohne solche Veranlassung sonst nicht fühlen läßt) machen das Vergnügen aus, welches man daran findet, daß man dem Körper auch durch die Seele beikommen und diese zum Arzt von jenem

---

Anderer, außer der musikalischen Gesellschaft, Abbruch thut .... Es ist hiermit fast so, wie mit der Ergötzung durch einen sich weit ausbreitenden Geruch bewandt; der, welcher sein parfümiertes Schnupftuch aus der Tasche zieht, traktiert alle um und neben sich wider ihren Willen, und nötigt sie, wenn sie atmen wollen, zugleich zu genießen, daher es auch aus der Mode gekommen ist." (?)

brauchen kann." Mit diesem Satze könnte Kant ohne weiteres den gröbsten Materialisten der Gegenwart an die Seite gestellt werden. Er begeht hier wie diese den Fehler, eine unleugbare physiologische Begleiterscheinung für das Ganze des geistigen Vorganges zu halten, während dieser doch noch etwas darüber hinaus ist. Man kann das Vergnügen, welches darin besteht, eine erhöhte Peristaltik ungehindert walten zu lassen, doch nicht mit dem Vergnügen vergleichen, das wir an einer Beethovenschen Symphonie haben, oder selbst an einem feinen Witz.[1]) An den letzteren Passus vom Arzt der Seele konnten seinerzeit Männer wie Hufeland und Feuchtersleben anknüpfen, leider aber auch die Schule der halbverrückten Musiko-Mediziner; wie sich überhaupt in Kants Äußerungen über Musik Stellen genug finden lassen, die von der rein subjektiven Neigung ausgesprochen werden, ohne daß der Versuch gemacht worden wäre, sie objektiv gültig zu korrigieren; sie werden regelmäßig von gewissen Leuten benützt, die ihren Phantasmen durch eine Berufung auf Kant einen höheren wissenschaftlichen Anstrich geben wollen.

Man könnte vielleicht versucht sein, dem Musikalisch-Schönen am ehesten den Vorwurf der „Selbstanbetung" machen zu dürfen, weil alle Ideen, die wir in dasselbe hineinlegen, von uns kommen, und keine einzige durch das Objekt selbst gegeben wird. Wir verehren das Schöne, heißt es, weil wir uns darin finden. Aber ist es wirklich unser gewöhnliches eigenes Ich überhaupt, das wir auf das Objekt übertragen? ist es nicht vielmehr ein ihm sonst nicht zukommender Zustand desselben? Und eben weil es dieser ist, der uns sonst nicht angehört und in den wir uns selbst nicht bringen können, sondern nur das geschaffene Objekt, oder selbst die Vorstellung desselben, so ist es nur das Außer-sich-sein (wie der gewöhnliche Sprachgebrauch ganz richtig sagt), wegen dessen Erregung wir das Objekt verehren. Das ist allerdings auch eine Beziehung zu unserem Selbst, aber vollständig trennen können wir es einmal nicht. Und es ist zu bedenken, daß wir alle Sätze der Wissenschaft nicht ihrer selbst

---

[1]) Nicht ohne Grund bemerkt hierzu Herder ironisch (Kalligone I 130): „So ist doch die schöne Kunst, die „ohne Interesse und Vorstellung der Zweck„mäßigkeit allgemein-notwendig wirken soll", die Musik, noch zu etwas dien„lich! Zur heilsamen Erschütterung des Zwerchfells und zur gesunden Ver„dauung in einem uninteressierten, rein ästhetischen Gedankenspiele."

wegen suchen und schätzen, sondern damit wir sie wissen. Solange man sich nicht dazu verstehen kann, das Streben nach Wahrheit mit Selbstliebe zu identifizieren, wird man auch die Erteilung der Schönheit nicht Selbstanbetung nennen können.

Die vom Schönen verschiedenen Erscheinungen am Tonkunstwerk.

Wir haben gesehen, daß das Musikalisch-Schöne vermöge der Beziehung seiner Elemente zu unserem Gedankenausdruck durch die Bildung zweier Tongeschlechter geeignet ist, für die beiden Hauptklassen der menschlichen Seelenstimmung (Freude und Trauer) einen Ausdruck zu bilden. Wir wissen bereits, daß dieser von der Musik keineswegs so bestimmt getroffen wird, daß sich der Rückschluß davon auf Freude und Trauer immer untrüglich machen ließe. Wenn man ferner bedenkt, daß Freude und Trauer ein großes, nicht scharf abgegrenztes Gebiet umfassen, das je nach individueller Verschiedenheit bald der einen, bald der andern zugesprochen wird, so wird man leicht vor der Gefahr bewahrt werden, aus dieser Thatsache allzu kühne Schlüsse zu ziehen. Die Dichtkunst und die bildenden Künste können von der Trauer noch einen Schritt weiter gehen, indem sie dieselbe verursachen lassen durch den Untergang des Erhabenen im Kampf mit Schicksal und Schuld. Dadurch finden sie den Ausdruck des *Tragischen*. Die Tragik liegt der reinen Instrumentalmusik ferne. Mehr als den traurigen Hintergrund wird man bei einem Musikstück nicht erkennen. Die Musik kann sich ziemlich gleichmäßig in einem geringen Unterschied von Höhe und Tiefe bewegen, sie kann Jammern und Seufzen nachahmen, obgleich sie auch schon hier leicht wird mißverstanden werden können, aber weder Schicksal noch Schuld, noch Kampf und Untergang haben spezifische ihnen allein angehörige Formen, welche die Musik nachahmen könnte. Sie kann Tonfolgen von zwei entgegengesetzten Seiten nach einem Punkte gegen einander bewegen, unruhig sein und lärmen, aber nicht kämpfen, aufhören aber nicht untergehen. Wenn so z. B. Brahms eine tragische Ouvertüre komponiert, so kann das nur den Sinn haben, daß es eine Ouvertüre zu einer poetischen oder anderweitigen Darstellung eines tragischen Stoffes ist, oder daß dieser selbst die Veranlassung war. Wenn die Musik

aber hier selbst tragisch sein wollte, so könnte sie ihr Ziel durchaus nicht erreichen. In Beethovens Ouvertüre zu Coriolan wird derjenige, der das Geschick des Helden kennt, bei dem langsamen Verhallen der Musik vielleicht an den Tod Coriolans, bei dem energischen Anfang an sein mutvolles Auftreten erinnert werden, auch in Egmont (Ouvertüre) können vielleicht die letzten Takte vor dem Schlußallegro an den Tod des Helden mahnen, dieses selbst eine Art Hymnus bilden, das Tragische aber finden wir immer erst dann, wenn wir uns den begrifflichen Inhalt, der nicht durch die Musik, sondern durch die Weltgeschichte gegeben wird, hinzudenken.[1])

Statt des Ausdrucks der Trauer kann die Musik bei derlei Anlässen den des Feierlichen und Pomphaften benützen, der aber ebensogut bei anderen Gelegenheiten am Platze sein kann, wo nur die Stimmung mit dem gehörigen Aufwand und der imponierenden Gewalt der Masse zur Schau getragen wird und die „Beherrschung der unwillkürlichen Bewegung" samt der dazu erforderlichen Mühe merklich wird. Sehr gut bezeichnet Schiller diesen Ausdruck mit den Worten: „In der Musik wird das Feierliche durch eine langsame, gleichförmige Folge starker Töne hervorgebracht. Die Stärke erweckt und spannt das Gemüt, die Langsamkeit verzögert die Befriedigung, und die Gleichförmigkeit des Taktes läßt der Ungeduld gar kein Ende absehen."[2])

---

[1]) Hand hält den Ausdruck des Tragischen in der Musik für möglich (Ästh. I. 2. B. 3. K. § 63). „Dies geschieht am klarsten und bestimmtesten, wenn das Wort den Tönen zur Seite steht, oder im Gesang, und zwar entweder in dramatischer Form, oder in der epischen Erzählung der Ballade, oder in dem lyrischen Gedichte, welches die inneren Bewegungen als zuständliche in Worten anschaulich macht." In allen diesen Fällen drückt eben das Wort und nicht die Musik das Tragische aus. Daß dies Hand nicht merkt, muß um so mehr auffallen, als er selbst die ganz richtige Ansicht hat, es sei hier nur anzudeuten „inwiefern das Tragisch-Schöne auch in dem Bereich der musikalischen Kunst Raum und Mittel finde". Selbst wenn man Hand zugeben wollte, die Musik sei „vermögend, die Gefühle laut werden zu lassen", welche den Leidenden im Kampfe mit dem Schicksal bedrängen, so wäre das doch ein bloßer Gefühlsausdruck wie er nach Hand jeder Musik zukommt, es wäre noch nicht erkennbar ob das Gefühl infolge eines Kampfes und gerade infolge eines solchen gegen das Schicksal entstanden. Gerade das ist aber notwendig, wenn man das Tragische ausdrücken will.

[2]) Schiller: Über Anmut und Würde.

Das Pomphafte findet seine vornehmliche Verwendung in der sogenannten großen Oper, besonders bei Spontini und Meyerbeer, von denen namentlich der letztere bei seinen Märschen und Aufzügen eine wirksame Verwendung dafür fand; ebenso Wagner, dessen ganzer Rienzi den Ausdruck des Pomphaften trägt. Auch von Donizetti wurde er einmal meisterhaft getroffen im Trauermarsch in Dom Sebastian. Keine „große Oper" kann sich dessen gänzlich entschlagen, denn der Aufwand der Instrumentation (in der Regel mit Baßtuba und großer Trommel) sind dabei unerläßlich. Sein geeignetstes Orchester ist die Blechmusik (die Bande). Während bei Spontini die Feierlichkeit zur steifen Gravität wird, bleibt für Gluck die wahre Würde, jene Beherrschung und klassische Ruhe, die ihn besonders geeignet machte zum musikalischen Ausdruck der Antike; fast zur Majestät wird diese Würde bei Bach und Händel, wo sie in voller Entfaltung der Pracht ihrer Chöre dennoch ein bewunderungswürdiges Maß bewahren. Wenn wir noch für Mozart die Anmut in Anspruch nehmen — obgleich er sich auch in anderen Ausdrucksweisen sicher bewegt — und sehen, wie sie sich bei Spohr mit der Schönheit der Erfindung zu einem unvergleichlich edlen Zug vereinigt, so stehen wir schon bei Beethoven völlig ratlos da, wenn wir in seinen Kompositionen eine Grundstimmung erlauschen wollen. Denn obgleich er wie Mozart alle beherrscht, wechselt er doch zu viel mit ihnen und geht bald ernst und bedächtig, bald kühn und stürmisch in die entlegensten Regionen, bald in ruhiger Heiterkeit, immer aber im innersten ergreifend und unmittelbar packend.

Den Gegensatz zum Tragischen bildet das Komische. Komik entsteht, wenn eine Situation wider Erwarten in ihr Gegenteil umschlägt, wenn sich die ernstesten und tiefsten Konflikte in einer Weise lösen, die uns heiter stimmt, oder selbst wenn ein heiterer, auch gleichgültiger Anfang eine wider Erwarten erfolgende Lösung findet. Die Seelenstimmung, die die Komik erregt und anregt, ist der Humor. Dieser ist das Innere, die Komik das Äußere. Der Ausdruck des Komischen ist in der Musik ungemein schwierig, weil sich der musikalische Gedanke selten so regelmäßig entwickelt, daß wir berechtigt wären, bestimmt eine oder die andere Voraussetzung zu machen und überdies harmonische Überraschungen

und Änderungen der regelmäßigen Entwickelung mit zu den Aufgaben der Kunst gehören, selbst bei ihren ernstesten Vorwürfen. Man findet über den Ausdruck des Humors in der Musik oft die widersinnigsten Ansichten, indem die meisten schon die musikalische Bearbeitung eines komischen Textes für eine durch Musik erregte Komik halten. Hier besorgt aber diesen Ausdruck ausschließlich der Text, oder was noch häufiger der Fall, die komische Pantomime des Ausführenden. Dahin gehören alle die Stellen aus Opern (Czar und Zimmermann, Barbier von Sevilla ꝛc. ꝛc.), welche gewöhnlich angeführt werden, um zu beweisen, daß der Musik der Ausdruck des Komischen nicht versagt sei. Man muß aber wohl unterscheiden zwischen Begleitung einer komischen Situation durch Musik und Erregung des Komischen durch Musik. Es wird sich also hier nur darum handeln, ob die reine Instrumentalmusik durch sich selbst komisch wirken kann. Daß die Musik alle Arten von Situationen von gehobener Stimmung begleiten kann, ohne mit ihnen in Widerspruch zu geraten, braucht nicht erst beim Komischen eigens erwähnt zu werden, es folgt von selbst aus dem Wesen des Musikalisch-Schönen. Aber eben weil der Instrumentalmusik Begriffe fehlen, wird sie auf jede Komik verzichten müssen, welche durch eine Zusammenstellung derselben entsteht, also z. B. Witz oder Ironie.[1])

Komik aber kann sie erregen[2]) und ihr hauptsächlichster Ver-

[1]) Damit stimmt eine Hälfte eines Satzes von Engel überein (Ästhetik der Tonkunst 1884 S. 166): „Noch ferner liegt der Musik, weil dem Gebiete des reinen Verstandes angehörend, der eigentliche Witz;" d. h., also Witz liegt der Musik ferne, die andere Hälfte des Satzes lautet aber: „musikalische Darstellung desselben dürfte sich wohl bloß in Possen-Couplets finden", also ist er doch möglich und liegt nicht ferne. Welche von beiden Ansichten ich gelten lassen soll, weiß ich nicht, nur das weiß ich, daß in Possen-Couplets den Witz durchaus nicht die Musik besorgt, sondern der Text, und auch der manchmal nicht. Eine Ästhetik der Tonkunst kümmert aber nur der durch reine Instrumentalmusik, nicht der durch Worte erreichte Ausdruck. Sollte aber Engel über die reine Instrumentalmusik hinausgehen wollen, und schon das In-Musik-Setzen eines textlichen Witzes eine musikalische „Darstellung" nennen wollen, dann ist der Witz wohl auch noch wo anders zu finden, als in Possen-Couplets.

[2]) Hand meint, (Ästhetik I. 2. B. 3. Kap. § 80) daß die Musik nicht befähigt sei, „unbedingt und ohne Voraussetzung ein komisches Gemälde durch

treter in der Musik ist Haydn. Wenn z. B. in einer seiner Symphonien ein Musiker nach dem andern zu spielen aufhört, so daß zuletzt nur die Baß-Instrumente ihre einzelnen, der harmonischen Fülle beraubten Noten herausstoßen, so ist das eine namentlich für den Schluß wider Erwarten eingetretene Wendung und wirkt deshalb komisch. Es kommt hier nicht in Betracht, daß bei einer Aufführung dieser Symphonie die einzelnen Musiken nicht nur zu spielen aufhören, sondern auch aufstehen und weggehen, so daß die Wirkung der Musik durch die dargestellte Situation erhöht wird. Wenn Haydn in einem Quartett (Es dur) ein heiteres Motiv im letzten Satze in aller Form zu Ende führt, dann 3 Takte pausieren läßt — so daß jeder glaubt, es sei schon zu Ende — und jetzt noch das Anfangsthema in zwei Takten wiederholt, so wirkt das komisch. Auch der bekannte Paukenschlag im Andante einer Symphonie ist eine Eingebung des Humors. Seltener dürfte sich dieser Eindruck einstellen bei der Angabe am Ende eines Menuetts in einer Sonate für Klavier und Violine, dasselbe nun von rückwärts zu spielen. Wer hier nicht gut musikalisch ist und noch besser acht gibt, der wird leicht in dieser bloßen Umdrehung etwas völlig Neues sehen und die beabsichtigte komische Wirkung geht verloren. — Komisch wirkt auch, wenn sich die Unbehilflichkeit behend zeigen will (das Plumpe). Zu diesem Ausdrucke wird gewöhnlich Fagott, englisches Horn (stellvertretend Oboe) verwendet, weil hier die Schwierigkeit, die Töne in schneller Folge gleichmäßig zu verbinden, der schwer ansprechende Nasallaut, mit dem sie herauskommen, vereinigt mit der geringen Nüancierungsfähigkeit dieser Instrumente, die anderen

---

eigene Kräfte zu entwerfen und auszuführen“, aber die Mittel besitze einer anderweitigen komischen Darstellung durch Töne zu Hilfe zu kommen. Es scheint, daß Hand das Komische zu ausschließlich in das Gebiet der Begriffe verlegt, wobei freilich unbegreiflich ist, daß er gerade das Lächerlich-Komische, den eigentlichen Witz für musikalisch ausdrückbar hält. Es ist ganz richtig, daß die Komik, wie Kahlert behauptet (Ästhetik S. 390), keineswegs „die der Tonkunst gemäßeste Sphäre ist“, aber ganz ferne liegt sie ihr deshalb doch nicht.

Noch verfehlter ist es, wenn Hand sagt: „So viel der Musik in Darstellung des Komischen zu leisten vergönnt ist, wird vielleicht am sichersten in vierstimmigen Gesängen nachgewiesen werden können.“ Aus der Verbindung zweier Künste, wie sie uns das Vokalquartett repräsentiert, kann sich nie die Ausdrucksfähigkeit einer ableiten lassen.

in hohem Grade eigen ist, unwillkürlich überrascht, plump aussieht und deshalb komisch wirkt. Man hat deshalb auch das Fagott den Humoristen des Orchesters genannt; mit demselben Rechte könnte man das englische Horn den Tölpel des Orchesters nennen, jeder Anlauf von ihm hat etwas von dem Unvermögen des Einfaltspinsels. Auch der Kontra-Baß besitzt in hohem Grade die Fähigkeit, komisch zu wirken, wenn er gegen seine Natur leicht und anmutig sein will, während er in der Regel doch nie zu diesem Ausdruck verwendet wird. So ist es einmal geschehen, daß ein Kontrabassist, der in einem öffentlichen Konzerte allen Ernstes und gewiß ohne jede komische Nebenabsicht, die Virtuosität auf seinem Instrumente produzieren wollte und wirklich einen hohen Grad von Technik besaß, Gegenstand unbeschreiblicher Heiterkeit wurde, bloß weil das alles im Widerspruch stand zu der beim Anblick des Instrumentes und dem Innewerden seiner Klangfarbe gewohnten und erwarteten Wirkung. Nichts wäre widersprechender und komischer, als naive Anmut vom Kontra-Baß oder Fagott vortragen zu hören, z. B. Mozarts „Veilchen" oder Schumanns „Sah' ein Knab ein Röslein steh'n". Aber auch die Schwäche und Ausdruckslosigkeit von Instrumenten, die sonst höchste Kraft und Wohlklang zeigen, wird uns komisch vorkommen, z. B. gestopfte Hörner oder Trompeten, obgleich hier bemerkt werden muß, daß gerade diese Ohnmacht der sonst so mächtig klingenden Instrumente dort verwendet werden kann, wo die Musik zum Ausdruck des Furchtbaren und Entsetzlichen, das selbst den Mutigsten einschüchtert, mit den vorhandenen Mitteln beitragen soll. Aber auch rein harmonische Wendungen können komisch wirken, oder ihr Ausdruck kann, sobald man sich daran gewöhnt, leicht ins Charakteristische übergehen und es wird hier viel auf die Intention des Komponisten ankommen, deren Erkennung den Ausdruck sicherer bestimmen wird, als die Musik selbst. Die musikalischen Paraphrasen über die Namen A b e g g, Bach, Hase sind wohl mehr Spielereien. Auch gewisse Analogien zwischen dem textlichen Inhalt und den begleitenden Instrumenten gehen größtenteils völlig wirkungslos an uns vorüber. Wenn Mozart im Figaro „die Bemerkungen über die Hörner des Ehemanns durch Hörnerklang bestätigen läßt", so ist daran nur lächerlich, daß Mozart geglaubt hat, damit einen guten Witz zu machen. Solche Instru-

mentalimitationen können dort, wo sie mehr auffallen oft unfreiwillig — nicht gerade witzig aber — lächerlich erscheinen. Haydns Tonmalerei in der Schöpfung würde hart diese Grenze streifen, wenn wir nicht wüßten, daß wir es hier mit einem Werke zu thun haben, das einem ganz anderen Zeitgeist entsprungen ist. Auch das Tragi-Komische wäre in der Musik nicht unmöglich, wenn auch äußerst gefährlich und selten. Beim Begräbnisse Straußens (Vater) soll der Radetzky-Marsch im langsamen Tempo und moll gespielt worden sein. Das gäbe im Vergleich mit dessen sonstiger Gestalt eine tragikomische Wirkung, weil wir ihn sonst nur als Ausdruck der Heiterkeit und nur bei derlei Anlässen zu hören gewohnt waren. Aber dieser Kontrast wäre notwendig, um eine tragikomische Wirkung zu erzielen, und dies würde erreicht werden selbst ohne den traurigen Anlaß, der ihn hervorgerufen.

Das Kunstwerk kann so gestaltet sein, daß es der Förderung unseres geistigen Lebens durch Erregung von Ideen nicht sicher ist, weil es den Geist entweder für zu schlaff oder sich selbst für zu schwach hält, um die Wechselwirkung zwischen Körper und Geist, Kunstwerk und Beschauer herzustellen; dann muß es durch sinnlichen Reiz suchen, die Aufmerksamkeit zu erhöhen. Alle Wirkung der Kunst beruht auf der Vermittelung der Sinne, aber die reine Schönheit erfordert, daß die Bedeutung der sinnlichen Vermittelung dem Hauptzweck des Schönen gegenüber verschwindet, und als solche gar nicht zur Sprache kommt. Ein Kunstwerk nun, das zunächst und für Jeden, selbständig sinnliche Bedeutung hat, und erst in zweiter Linie erreicht, daß der Beschauer Ideen als geistige Bilder daran knüpft, nennen wir reizend. Daß das Reizende nur in der Bewegung zu suchen sei, kann in dieser Ausdehnung auf die Musik keine Anwendung finden, denn in ihr ist alles Bewegung, aber leichtere Beweglichkeit kann ihr sehr wohl zukommen. Die Wucht einer erdrückenden Form ist dem Reizenden fern, es verträgt nur eine leichte, durchsichtige Kontrapunktik, und frische belebte Rhythmen, am liebsten im Allegretto. Ohne sich auf große Aufgaben zu verlegen, wird es am ehesten in der Stimmung jener fröhlichen Heiterkeit zu finden sein, die ohne die Lust zu übertreiben, auch durchaus nicht pedantisch ist. Die Kunstgattung, in der es vornehmlich zum Ausdruck kommt, ist die Serenade, während die Symphonie, ob-

gleich in der Form nicht viel verschieden, für die reine Schönheit offen bleibt. In dem Unterschied des Schönen vom Reizenden ist der Unterschied von Symphonie und Serenade zu suchen, nicht in der Anzahl der Sätze, wie man gewöhnlich annimmt; das gilt heutzutage am allerwenigsten. Beethovens 8. Symphonie ist trotz aller „Heiterkeit des Gemüts" noch lange keine Serenade, weil sie noch die ganze Strenge und Fülle der Durchführung und Gesetzmäßigkeit der Themen aufweist, wie sie eben nur der Symphonie eigen sind, und damit ihre Wirkung erreicht. Eine gewisse „ungebundene Gesetzmäßigkeit" gehört mit Recht zum Begriffe des Reizenden. Brahms Serenade in D hingegen ist unbeschadet des Wohlgefallens, das wir an ihr haben, trotz aller Fröhlichkeit mancher Motive, absolut keine Serenade, wegen der strengen Durchführung und dickflüssigen Kontrapunktik, in der jeder Anlauf zum Reizenden sofort untergeht und von der Brahms ebensowenig zu trennen ist, als Bach oder Händel. Das einzige Menuett ist echt serenadenartig, verliert aber durch seine Umgebung, die jeder großen Symphonie Ehre machen würde, gerade die Wirkung seiner Eigenart. Der Gedanke, der Serenade 6 Sätze zu geben, stammt noch aus der Zeit, wo unsere alten Meister sich im Ausdruck des Reizenden überhaupt sehr schwerfällig bewegten und paßt durchaus nicht für eine Serenade, die dadurch leicht zu einem anspruchsvollen Instrumentalwerk wird. Von den älteren Kompositeuren verstanden hauptsächlich Haydn und Mozart das Reizende mit allen Eigenheiten zum Ausdruck zu bringen. Die Neueren bewegen sich darin viel leichter, eigentümlicher und geschickter, wenn sie es nicht aus falschem Ehrgeiz verleugnen zu müssen glauben. Mit Recht wählt man hier nicht ein volles Orchester, das über alle Mittel des Ausdruckes verfügt, sondern nur eine bestimmte Klanggattung, die durch ihre Alleinherrschaft auffallender, reizender wird. So Mozart in der Serenade für Blas-Instrumente, so in neuerer Zeit Volkmann und Fuchs in den Serenaden für Streich-Instrumente, die einen neuen Aufschwung dieser Kunstgattung bedeuten.

Zeichnet sich eine Komposition dadurch aus, daß der Künstler bestrebt war, seinem Kunstwerk ein so deutliches, von allem anderen verschiedenes Gepräge zu verleihen, daß seine Eigentümlichkeit samt der Erkenntnis, worin sie besteht, auf den ersten Blick

gewonnen wird, so entsteht das Charakteristische. Eine solche Charakteristik kann einer ganzen Reihe von Schöpfungen eines Künstlers innewohnen, ja bis zu einer gewissen Grenze ist jedes Kunstwerk charakteristisch, sobald ein streng individuelles Schaffen, neue Gedanken und neue Form darin zum Ausdruck kommt, aber nicht immer übersehen wir gleich, woran dies liegt, und nicht immer besteht die Absicht, diese Eigentümlichkeit ohne Rücksicht auf das Bedürfnis und ohne organischen Zusammenhang mit dem Wesen des Werkes selbst als deutlich verschieden von allem anderen zu gestalten. Wo dieser Unterschied und die Hervorhebung der Eigentümlichkeit um ihretwillen geschieht, also Zweck wird, beginnt das eigentlich Charakteristische. Es kann sein, daß die seltene und mäßige Anwendung desselben die reine Schönheit um so wohlthuender hervortreten läßt, die alleinige Beachtung desselben thut ihr gewaltigen Eintrag. Am ehesten wird es mit der Schönheit verwechselt, wo es weniger absichtliches Ziel, als dem Unvermögen des Künstlers entspringender, unvermeidlicher Bestandteil des Kunstwerkes wird; so in den Nationalgesängen, die gewiß nicht das bewußte Bestreben haben, sich durch ein besonders eigentümliches Gepräge von andern auszuzeichnen, sondern wo dies die natürliche Folge des Unvermögens ist, anderes zu produzieren. Der Anfang der Musikproduktion jedes Volkes bewegt sich in charakteristischen Formen, Aufgabe des Künstlers ist es, sie davon zu befreien und die Kunst zur reinen Schönheit zu führen, die nicht bloß die untrüglichen Anzeichen der Kompositionsweise einer Nation, sondern die Merkmale aller Menschen und Zeiten enthält. Das National-Charakteristische in der Musik hervorzuheben, oder sie dahin zurückzuführen, zu einer Zeit, wo sie längst alle diese Besonderheiten abgestreift hat, ist ein Rückschritt, ein gewaltiger Mißgriff, der überdies, wie alles Charakteristische, auf die Dauer und konsequent durchgeführt, ermüdet und abstumpft. Gewöhnlich beginnt der national-charakteristische Ausdruck damit, über einem mit der Quint tändelnden Baß, die Melodie zu entwickeln. Das ist ebensogut ägyptisch, als polnisch, russisch 2c. 2c. Das hat auch seinen Grund: Die Erfindung der Melodie ist eine Naturgabe, ihre Harmonisierung, noch mehr kontrapunktische Verarbeitung erfordert Zeit und Studium. Wenn auch beide in dem Kopfe des heutigen musikalisch gebildeten Kompositeurs

organisch verbunden entspringen, so ist das doch nicht von allem Anfang so gewesen. Die Monotonie der Harmonie, die dem National-Charakteristischen eigen ist, hat ihren Grund in der Ungeschicklichkeit, sie abwechselungsreich zu gestalten. Der Anfang der Harmonisierung liegt einfach in der Entgegensetzung eines Basses zur Melodie, der ursprünglich nichts Anderes zu thun hat, als die Tonart anzugeben. Das besorgt am besten die Quinte, weil Tonika und Dominante die Tonart unzweideutig angeben. Aus diesem Unvermögen eine Tugend zu machen, ist ein verfehltes Beginnen.

Jede Nation hat ihre charakteristische Musik. Das leichte, prickelnde der französischen Chansons, ihr blasiertes Tupfen innerhalb weniger Töne, das die Kontraste des Tonfalles weder verschmäht, noch übermäßig aufwühlt, das geschickte Kokettieren mit der Harmonisierung, das alles ist ihnen ebenso eigentümlich, wie etwa den Slaven die larmojante Trauer, der in aussichtsloser Verzweiflung verklingende Sklaventon ihrer Gesänge, ganz abgesehen vom Text, dessen unglückliche Dienstboten ihre poetischen Bilder nicht weit vom väterlichen Kuhstall holen;[1]) ebenso eigentümlich, wie den Italienern die bestrickende Melodie mit den abwechselnd in Tonica und Dominant (im Quartsprung nach unten) markant herausgestoßenen Bässen, was immer den Typus eines (mindestens zweistimmigen) Chors hat, wie sie sich noch in den Kompositionen Bellinis und Donizettis finden. Bei den Deutschen tritt das National-Charakteristische nicht in der Weise hervor, wie bei den andern Nationen; auch läßt sich keine einheitliche Charakteristik finden. Die Bewohner der Alpengegenden (die Kärntner, Tiroler, Steierer rc.) haben gewiß ihre charakteristischen Gesänge, die sich sehr wohl unterscheiden von denen des Baiern, Schwaben, Rheinländer u. s. w., aber das sind doch nur Volkslieder, nicht Kunstwerke höherer Gattung. Die deutsche Musik hat in ihren Kunstwerken in der That kein national-charakteristisches Element, es ist reine Schönheit. Es wäre gar nicht denkbar, daß eine Oper, eine Symphonie, ein Quartett u. s. w. komponiert würde, allenfalls im Stile der Kärntner Volkslieder oder der schwäbischen Gesänge, kurz in einem der deutschen Nationalcharaktere. Die italienischen

[1]) Diese National-Gesänge bestätigen durchaus die Ansicht Grimms, daß Slave von Sklave herzuleiten sei.

Opern aber, sowie die französischen haben noch heute zum großen Teile National-Typus. Will sich ein Kompositeur davon befreien, so komponiert er — d. h. versucht es wenigstens — in einer Weise, die der deutschen nahe kommt, was er gewiß nicht thun würde, wenn diese deutsche Weise wieder nur eine national-charakteristische und nicht eine allgemein schöne wäre. Bei den Volksliedern der Alpengegenden ist übrigens sehr bezeichnend die Art der Vielstimmigkeit. In der Kunst des „D'rüber-Singens" ist jeder Älpler gewandt. Sie besteht darin, daß der eine in den Ober- oder Untertönen der Melodie, welche der andere ausführt, mitsingt, Intervalle, deren Aufeinanderfolge diese Leute vielleicht von den Blasinstrumenten gelernt haben. Es geschieht in der Weise, daß die „zweite Stimme" mit einem Ober- bezw. Unterton intoniert, z. B. der Quint, und dann nicht etwa immer in diesem Intervalle mitsingt, sondern von seiner Quint aus immer um so viele Ober- oder Untertöne steigt oder fällt, als die Melodie von der Tonica aus gestiegen oder gefallen ist. Nur wenn die Melodie nicht um ein Oberton-Intervall fortschreitet, bleibt die zweite Stimme in demselben Abstand, der aber dann immer nur Terz oder Sext ist, oder gleich bei der ersten Fortschreitung in diese übergeht.

Das Verdienst, das Charakteristische in der Musik an die Oberfläche gebracht zu haben, gebührt den Romantikern, sie trifft aber auch der Tadel, dasselbe übertrieben zu haben. Die Musik unserer Klassiker verfällt selten ins Charakteristische. Hie und da komponirt Mozart seine türkischen Weisen, wie in der Entführung, in seinem berühmten Alla turca aus der Klavier-Sonate (A-dur). Beethoven schrieb seine schottischen Lieder, Schubert seine Zigeunerweisen, doch das alles waren seltene Erscheinungen in der reichen Fülle ihrer Kompositionen. Der erste, der davon einen ausgedehnteren, wenn auch nicht übermäßigen Gebrauch machte, war Weber mit seinen Zigeunermelodieen in Preziosa, der Melodie chinoise in der Ouvertüre zu Turandot, den orientalischen Weisen in Oberon. Charakteristisch sind auch seine zahlreichen Nachahmungen der Volksmusik im Freischütz, im Allegretto der E-moll-Sonate (Op. 70), in Motiven der Jubelouvertüre, deren Eigentümlichkeit in der Führung des Basses — wie bei den Italienern, nur nicht so regelmäßig und markiert — besteht, über der die Melodie, wenn

instrumentiert, von den Holzbläsern gebracht wird. Übertrieben und stark ausgebeutet wurde das National-Charakteristische der Ungarn durch Liszt, für den die Zigeunermusik geradezu die „nährende Amme wurde, an deren Brüsten sich seine musikalische Erfindung groß gesäugt"; übertrieben wurde der unauflösliche orientalische Jammer- und Weheton bei Rubinstein und Goldmark, alles auf Kosten des einfach Schönen. Das National-Charakteristische wird heutzutage vielfach dazu benutzt, um mit den musikalischen Lehren vertraute Musikanten zu Kompositeuren zu machen. Solche benutzten früher ihre musikalische Gewandtheit ohne Erfindung zu Transskriptionen und Paraphrasen, heutzutage wird man nationaler Kompositeur und Türken und Araber, Tschechen und Zigeuner, Inder und Chinesen, kurz, die ganze unkultivierte Menschheit muß mit ihrer Erfindung herhalten. Man kann nichts dagegen einwenden, wenn auch dieses Gebiet betreten, und von einem Meister ein oder das andere Mal künstlerisch verwendet wird, wenn aber jemand ausschließlich in dieser Sphäre arbeitet, so bleibt das immer nur eine Kunst zweiten Grades.

Interessant ist ein Kunstwerk dann, wenn es weniger darauf ausgeht, Ideen überhaupt anzuregen, als in bloß technischer Beziehung unsere theoretische Erkenntnis zu erweitern. Es erregt unsere Wißbegierde und kann vielleicht darüber hinaus auch Begeisterung erwecken, aber diese läßt sich sehr gut trennen von der bestimmten Erkenntnis, die eben gewonnen wurde. Es sucht vor allem neu zu sein, zu überraschen und zu verblüffen. Dadurch kommt es sehr nahe dem Bizarren, der ausgesuchten Eigentümlichkeit, dem Geistreichen, das Entlegenes zusammenstellt, und dem Paradoxen, welches diese Zusammenstellung in einer Weise vollführt, die uns im ersten Moment einen Fehler oder entschiedenen Mißgriff vermuten läßt. Diese Erscheinungsweisen finden sich oft alle an einem Kunstwerk vereinigt. In der Musik kann das Interessante dadurch entstehen, daß der Komponist bemüht ist, uns neue harmonische Wendungen zu zeigen, neue Mischungen und Abwechselungen der Klangfarben im Orchester, ungewöhnliche Verteilung der Aufgabe an die einzelnen Instrumente. Es sind dies lauter Eigentümlichkeiten, die zugleich die romantische Schule kennzeichnen. So liebte es Berlioz nicht nur durch Häufung von Dissonanzen wei-

tere harmonische Entwickelungen besonders zu motivieren, aus einer Tonart ohne genügende Vermittelung in andere überzugehen und auf diese Art Entlegenes zusammenzustellen, sondern auch gewisse Klangfarben des Orchesters, die bisher mehr in den Hintergrund gedrängt waren, und größtenteils nur zur größeren harmonischen Fülle verwendet wurden, die erste Rolle spielen zu lassen. Daß die Baß-Blasinstrumente eine Walzer-Melodie spielen, wie in der Symphonie-Fantastique, das näselnde englische Horn im Verein mit andern Holz-Blasinstrumenten eine Dudelsackmusik nachahmt, das ganze Orchester in Sext-Akkorden chromatische Gänge macht, das gesamte Streich-Orchester in Flageolett-Tönen zu spielen beginnt, wie in Romeo und Julie, auf das leiseste pp plötzlich mit allen Mitteln (namentlich Becken und große Trommel) ein heftiger Schlag ausgeführt wird, den unten die dröhnende Tuba und oben das scharfe Piccolo in den äußersten Grenzen und Tiefen schrill an unser Ohr dringen läßt, und der Zuhörer erschrocken in die Höhe fährt, — das waren musikalische Neuheiten und Ungewöhnlichkeiten, die uns überraschten und deren mögliche Ausführbarkeit unsere Kenntnis der Musik-Theorie und -Technik erweiterte. Man konnte Instrumentationslehre studieren an diesen Kompositionen. Zahlreiche Kompositeure suchten sich in diesen Wirkungen zu überbieten. Die gebräuchliche Mittellage der Instrumente genügte nicht mehr, ihre Grenze wurde nach Höhe und Tiefe erweitert nicht nur für einige Takte, sondern während des ganzen Stückes. Volle Akkorde in den höchsten Regionen wechselten mit solchen in den tiefsten, die hohen Töne der Flöten wurden mit den tiefsten Pedal-Tönen der Posaune zusammengestellt. (Man vergl. diesbezüglich Berlioz' Grande messe des morts.)

Das Schicksal des Interessanten ist leicht vorauszusehen. Das Neue bleibt nicht immer neu, das Ungewöhnliche kann einmal auch gewöhnlich werden, das Eigentümliche, Hervorstechende reizt und erleichtert die Nachahmung und verliert so seine Singularität. Was bleibt dann? Ein gleichgültiges Kunstwerk. Das ist auch in der Musik nicht anders gewesen. Was Liszt mit seinen symphonischen Dichtungen geleistet, was die neuere französische Schule mit Bizet, Saint-Saëns, Delibes, Massé, Massenet, die Italiener Boito, Ponchielli, Gomez, durch vollkommenere Ausbeutung

des Ungewöhnlichen und Überraschenden leisten, geht über das Interessante nicht hinaus. Es verdunkelt regelmäßig das Blendwerk der Vorgänger, und die Neuigkeit, um die wir in dem jüngeren Kunstwerk belehrt worden sind, wird immer weniger wertvoll. Kunststücke, wie ein Wirbel auf dem Becken, ein „col legno“ des gesamten Streichorchesters, die Übertragung gewisser Klavierpassagen auf das Orchester sind doch nur Spielereien, die nicht als wesentliche Bereicherung unserer musikalischen Kenntnisse angesehen werden können. Auch manche Überraschungen der harmonischen Fortschreitung, unvermittelte Nebeneinanderstellung der Tonarten, lang andauernde Orgelpunkte und häufige Wiederholung derselben Phrase (wie im Choeur des âmes du purgatoire in Berlioz's Requiem dem Pilgermarsch aus Childe Harold en Italie) können leicht abgebraucht werden, obgleich ihnen eine manche Berechtigung und Wirksamkeit nicht abgesprochen werden soll, wenn sie mäßig verwendet werden und nicht die Regel bilden. Man merkt es schon aus dem ganzen Tenor der übrigen Komposition heraus, ob gewisse Einfälle bloß bizarr sind, oder eine künstlerische Berechtigung haben. Es ist durchaus nicht alles eins, ob Beethoven den letzten Satz der 9. oder Goldmark seine Pentesilea-Ouvertüre mit einem frei eintretenden Septakkord beginnen läßt. Was in dem einen Fall großartig ist, ist in dem andern bizarr. In Brahms Ballade op. 10 No. 4 findet sich eine anscheinend paradoxe Harmoniefolge. Doch entwickelt sie sich viel organischer als alle Dissonanzen, die Liszt mühsam und ohne Grund zusammensucht. Das Interessante kann die Schönheit beeinträchtigen, wenn eine raffinierte Instrumentation für sich allein die Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt und die Schönheit der Komposition nicht zur Geltung kommen läßt. [1]) Diesem Schicksal verfallen zumeist die instrumentierten Klavierstücke. Man braucht deshalb nicht auf die Wirkung der Orchesterfarben ganz zu verzichten. Mendelssohns Scherzo aus der Musik zum Sommernachtstraum ist ein Beispiel dafür, daß eine reizende Musik durch eine Instrumentierung gehoben wird, die nicht ausschließlich für sich

---

[1]) Vgl. Kant: Kritik der Urteilskraft § 14. „Der Reiz der Farben oder angenehmen Töne des Instrumentes kann hinzukommen, aber die Zeichnung in der ersten, die Komposition in dem letzten machen den eigentlichen Gegenstand des Geschmacks-Urteils aus.“

interessiert. Dagegen sind zahlreiche Kompositionen Berlioz', fast sämtliche „symphonische Dichtungen" von Liszt, viele Stellen aus Wagners Werken, die neueren italienischen und französischen Kompositionen ohne den Glanz des Orchesters nicht zu denken. Man nehme ihnen dieses Kleid und sie werden uns vollkommen gleichgültig erscheinen. Gleichgültig ist die Musik dann, wenn sie nicht die geringste geistige Belebung verursacht. Dies kann also ebensogut der Fall sein bei einem beständigen Schwanken in der Gestaltung, einem unsicheren Tasten, das sich vergeblich bemüht, etwas Anregendes zu schaffen, als bei zu regelmäßiger leicht vorauszuberechnender Gestaltung. So kann es geschehen, daß eine Musik nur gleichgültig erscheint, so lange wir kein einheitliches Bild von ihr zu erlangen im Stande sind, und uns erst später zurecht finden, worauf wir ihr dann die Schönheit verleihen. Dasselbe aber kann geschehen, wenn die Form eine stereotype, allbekannte ist; auch hier kann diese Musik demjenigen schön erscheinen, der eben auch diese Form noch nicht kennt. Das ist der häufigere Fall, wo eben die Musik nichts anderes enthält, als das was durch Arbeit erworben, mit Mühe und Sorgfalt zusammengesetzt werden kann, die Virtuosität der Technik ohne schöne Erfindung, ohne den zündenden Funken; es ist jener Formalismus, wie er von Schullehrern und Organisten für ganze Messen verwendet wird. Musik läßt sich auch arbeiten; es gibt ganze Opern, die derartig geschrieben sind, z. B. Cimarosas einst so viel gefeiertes Matrimonio segreto. Am liebsten sind dem Gleichgültigen die strengen Formen (Kanon, Fuge rc.), weil sie eine sichere Basis abgeben, für die mangelnde Schaffenskraft. Das Gleichgültige kann auf die Dauer unerträglich, abstoßend wirken, aber auch als kurze Abwechselung zu einer überreichen, üppigen Melodie oft Bedürfnis werden. Dadurch rechtfertigt sich seine unvermeidliche Anwendung in größeren Tonwerken.

Regt die Musik nur die niedrigste Stufe des Geistes an, auf der sich Einige noch befinden und welche die Andern notwendig durchschritten haben müssen, so wird sie etwas erregen, was in allen entweder wirklich vorhanden ist, oder durch Erinnerung oder Rückbildung geweckt werden kann. Sie wird am allgemeinsten wirken, sie wird gemein sein. Die schimpfliche Nebenbedeutung

erhält dieses Wort erst durch diejenigen, die sich über diese Stufe bereits erhoben haben, und mit Recht darin ihren höheren Wert erblicken. Niedrig könnte sie werden, wenn sie einen Standpunkt einnehmen würde, der unter dem allgemeinen Durchschnitt liegt, so weit, daß die wenigsten sich darauf zurückversetzen können. Die Musik hat jedoch den Vorteil, daß sie mit ihrer Technik so innig verwachsen und in das allgemeine Bewußtsein eingedrungen ist, daß sie sich auf dem Standpnnkte des Niedrigen fast gar nicht als solche geltend machen könnte. Der einfachste Mann, der überhaupt Musik übt, erhält von der Kultur soviel, daß er gar nicht niedrig werden kann in der Musik, wenn diese eine solche werden oder bleiben soll.[1]) Auch die Wirkung des Gemeinen ist zunächst eine sinnliche, aber hervorgebracht durch Dynamik und die nackte Gewalt des Rhythmus, zu dessen Erzeugung die Töne nur eines der vielen Mittel sind. In den meisten Fällen genügt der bloße rhythmisierte Schall oder Schlag (durch die Schlaginstrumente: Trommel, Becken, Tamburin, Kastagnetten 2c.). Auch seine Wirkung kann keine Musik auf die Dauer gänzlich entbehren, aber sie mildert, wenn sie edler sein will, doch diese Wirkung durch eine entsprechende, wenn auch schwerer als bei anderen Instrumenten erkennbare Stimmung (Pauken), allein seine Herrschaft als Zweck zu setzen, nur unter Mitwirkung der Töne, führt zum Gemeinen. Das Gemeine hat nur seinen Wert in der sinnlich-rhythmischen Wirkung, die zum Bewußtsein gelangt, zu analogen Bewegungen des Körpers veranlaßt, wie dies bei Marsch und Tanz der Fall ist. Wer kümmert sich dabei um das, was gespielt wird, und befolgt doch genau den angegebenen Rhythmus. Leider findet das musikalische Bedürfnis der großen Menge, des niedersten Volkes, wie der elegantesten Salons, in dieser Art von Musik ihre völlige und einzige Befrie-

[1]) Mit Schillers Unterschied des Gemeinen (in Anmut und Würde) kann ich mich eher einverstanden erklären als mit der des Niedrigen. Die Musik würde mit der Anwendung seiner Begriffe in arge Widersprüche geraten. „Gemein ist alles, was nicht zum Geiste spricht, und kein anderes als ein sinnliches Interesse erregt.“ Das Niedrige, von dem Schiller sagt, daß es sich nicht bloß negativ zum Geiste verhalte, wie das Gemeine, sondern noch positiv, „Roheit des Gefühls, schlechte Sitten, verächtliche Gesinnung“ erzeuge, kann aus dem obigen Grunde mit dieser Bestimmtheit von der Musik nicht ausgedrückt werden.

digung. Ein „flotter“ Walzer, ein „fescher“ Marsch reißen sie alle mehr hin, und begeistern sie in viel höherem Grade, als die schönste Beethovensche Sonate, die in der Regel von vornherein ausgeschlossen ist. Der Triumph in der Gemeinheit der Musik beruht auf deren fast ausschließlicher Anwendung zur Erholung. Zwar wird sich die Menschheit nie so hoch erheben, daß sie das Gemeine dauernd verbannen könnte, ja als solches hätte es, auf seine Sphäre eingeengt auch seine Berechtigung (als Regiments- und Ballmusik), aber seinem Unwesen muß man steuern. Und empörend wird es, wenn sich das Gemeine, die Platz- und Straßenmusik eines Strauß, Suppé, und wie sie alle heißen, man weiß nicht, ob aus Hochmut oder Unverstand in Regionen wagt, die doch nur der wahren Kunst zugänglich sind. Nur dem musikalischen Unverstand der Menge verdanken sie diese Möglichkeit, und dieser wächst mit Riesenschritten. Kaum noch vermag er die einfache Heiterkeit von der Gemeinheit zu unterscheiden, ja er beginnt schon, sie stellenweise gleich zu stellen. Keine Verwechselung ist leichter und gefährlicher in der Kunst, als die der leichten Heiterkeit mit der der leeren Gemeinheit, insbesondere für den von Natur aus ernsten Deutschen, der bei jedem Anflug von Fröhlichkeit so leicht die erlaubte Grenze überschreitet. Der Romane ist darin viel maßvoller. Man komme doch nur nicht damit, daß die Vertreter des Gemeinen in der Musik (namentlich Strauß) denn doch eine Bedeutung für die Tanzmusik hätten. Möglich, aber Tanzmusik, die zum Tanzen da ist, ist nur eine Abart der Kunst. Auch die Wilden haben Tanzmusik, ohne eine Kunst zu haben. In ihrer Sphäre mögen die Vertreter der Tanzmusik groß sein, aber die Kunst reicht nicht bis zu ihr hinunter, und ein gewaltiges „odi profanum“ wird ihnen den Eintritt in ihre Hallen verweigern; nur ein bereits teilweise verleiteter Geschmack (wir wissen, wie leicht das möglich ist) kann sie dort aufnehmen. Man entschuldigt gewöhnlich das Auftreten einer solchen Pseudo-Kunst mit dem Bemerken, man müsse sich von dem anstrengenden Genuß höherer Kunst zuweilen erholen. Gewiß, aber das Gemeine ist nicht die Erholung von der Kunst, und, wenn man dieser schon zeitweise untreu wird, so muß man doch wissen, was man gethan hat, und darf das Gemeine nicht mit dem Heiteren verwechseln. Es kann nicht nachdrücklich genug hervorgehoben werden: Mit der Betretung des Gemeinen hat die Kunst das ihr

allein eigentümliche Gebiet verloren und teilt es mit dem bloß handwerksmäßigen, erlernbaren Können. [1])

Wenn Schön diejenige Form ist, die in uns Ideen anregt, während diejenige Form, die nur ein geistiges Korrelat enthält, also dies allein bestimmt und unzweideutig erkennen läßt, unsere Erkenntnis erweitert, so gibt die häßliche Form weder eine bestimmte Erkenntnis, noch regt sie zu Ideen an. Die häßliche Form verwischt ihren eigenen Begriff, sie steht der Bildung des Geistes in jeder Beziehung hindernd im Wege. Die schöne enthält ihn und regt an oder regt bloß an (auf der höchsten Stufe). Ein häßlicher Mensch wird mit dem Tier verglichen, ein sehr häßliches Pferd wird vielleicht gar nicht als solches erkannt. Das Häßliche wollen wir deshalb gar nicht sehen, es stoßt uns ab. Freilich, auch das Gräßliche stoßt ab, aber weil wir den Inhalt nicht mögen, den wir erkennen, oder die Ideen nicht, die wir daran geknüpft haben, nicht aber weil wir, wie beim Häßlichen überhaupt nichts oder nur sehr wenig und auch dies nur verschwommen und keineswegs geistig anregend finden. In der Natur nun, also auch in denjenigen Künsten, die bis zu einer gewissen Grenze an deren Nachahmung gebunden sind, sind die einzelnen Formen nicht so scharf voneinander abgegrenzt, sie gehen ineinander über, und auf dieser Übergangsstufe, die eine Gattung verläßt, während sie die andere noch nicht erreicht hat, entsteht eben das Häßliche. In der Architektur und Musik aber kennen wir ein Naturvorbild in dem Sinne, wie in den andern Künsten nicht, die rein menschliche Erfindung hat ihre Begriffe genau festgesetzt. Eine Mittelstellung gibt es hier nicht, also auch keine häßliche Form.

Wir haben gesehen, daß die Harmonielehre eine systematische Zusammenstellung derjenigen Bedingungen ist, unter denen Musik möglich wird. Ihre geistloseste oder raffinierteste Befolgung kann schlimmstenfalls gleichgültig werden, nie aber völlig abstoßend wirken. Nur das Harmonische ist Musik. Das Unharmonische kann häßlich sein, aber es ist keine Musik mehr. Daher entbehrt auch die Musik

[1]) Eine merkwürdige Vorstellung von der Tanzmusik hat Hand: (Ästh. I. 2. B. 2. K. § 7) „auch in ihr schwingt sich die Seele empor, wenn auch nur zu einer Höhe, wo der Fuß noch den Boden berührt". Er verwechselt hier offenbar das geistige mit dem materiellen Emporschwingen. Wie eine Musik aussehen müßte, die uns faktisch in die Höhe hebt, so daß der Fuß nicht mehr den Boden berührt, ist nicht einzusehen.

jener Zusammenstellung des Häßlichen mit dem Schönen, die in der Dichtkunst, Malerei, selbst der Skulptur ihren Platz finden kann. An seine Stelle tritt entweder das Gleichgültige oder übertrieben Charakteristische. Das ist wichtig für Opernkomponisten, die häßliche Charaktere musikalisch auszustatten haben. Es sind in der Regel, musikalisch genommen, mehr oder weniger gleichgültige Partien. So weist der ganze Part des Telramund, so wichtig er für die Handlung ist, nicht einen musikalisch anziehenden Gedanken auf, ohne deshalb störend zu wirken. Anders Ortrud, die großartig wird in ihrer Häßlichkeit, Meisterin des dramatischen Knotens ist, wo Telramund mehr ihr Opfer bleibt. Die häßlichen Charaktere werden in Operntexten gerne ins Großartige, Komische oder ganz Unbedeutende hinübergespielt. Rein abstoßend werden sie schwerlich bleiben.[1])

Ähnlich ist es mit dem Furchtbaren, das unsere geistige Widerstandskraft niederdrückt, und allen Kampf dagegen von vornherein aufhebt, so daß wir uns vor demselben fürchten könnten. Die Instrumentalmusik kann das nicht bewirken, denn ihre Macht reicht immer nur bis zu einer gewissen, uns wohlbekannten Grenze, und wo alles Maß aufhört, hört auch die Musik auf. Namentlich wird sie die Furcht nie in uns erzeugen und so in dem Bestreben, das Maß soweit als möglich auszudehnen, eher an das Erhabene

[1]) Weiße hält das Häßliche in der Musik für möglich, (Ästhet. § 15. St. 58) „der Ausartung aber oder dem Verderben, und dem möglichen Umschlagen an Häßlichkeit (— woraus eben eine unmittelbare und unwillkürliche Darstellung des Bösen erwächst —) ist die Musik überhaupt und auch die Instrumentalmusik eben so sehr ausgesetzt, wie irgend eine andere Kunst“ .... „Wir denken wenig Widerspruch zu finden, wenn wir als Beispiel solcher musikalischen Häßlichkeit .... die Rossinische Musik anführen .... Kenner die auf unsere, im ersten Buche aufgestellten Sätze von der positiven bösartigen Häßlichkeit einzugehen nicht verschmähen wollen, werden uns leicht beistimmen, wenn wir eine solche Häßlichkeit — und nicht etwa bloß künstlerische Wert- oder Gehaltlosigkeit — den Werken des genannten Komponisten beimessen.“ In der Hoffnung auf die Zustimmung des allgemeinen Urteils dürfte sich Weiße arg getäuscht haben. Was in der Rossinischen Musik bösartiges sein soll, ist durchaus nicht einzusehen. Schopenhauer (Welt als W. u. V. 1. Band, 4. Buch) findet gerade die Rossinische Musik darum lobenswert, weil sie „deutlich und rein ihre eigene Sprache“ spreche, und nicht eine, welche nicht die ihrige ist.

oder Großartige streifen, aber auch dies wird ihr nur für eine gewisse Zeit gelingen, denn immer läßt sich in der Musik, manchmal schwerer, manchmal leichter, eine Gesetzmäßigkeit finden, eine Übersicht gewinnen, von der aus wir den Bau des Werkes betrachten können, der uns dann kleiner und faßlicher vorkommt. Berlioz ist es in seinem Requiem trotz einem bisher unerreichten Aufgebot musikalischer Mittel doch nicht gelungen, furchtbar zu werden, trotzdem er diesen Ausdruck beabsichtigte. Es ist beim Großartigen geblieben. Vielleicht wird auch dieses als relativer Begriff einmal ganz gewöhnlich. Der Dichtkunst stehen da Gedanken zu Gebote, die uns in die unermeßlichsten Räume des Weltalls führen können und in die fernliegendsten dem Menschengeiste kaum faßbaren Zeiten; und wenn sie alle vielleicht Musik erregen, oder durch sie angeregt werden, so bleibt diese doch nur immer der verkleinerte Maßstab derselben, aus dem man auf seine Ursache mit Bestimmtheit nicht schließen kann.

Wenn wir die Art des musikalischen Ausdrucks geschichtlich überblicken, so läßt sich nicht leugnen, daß die Neueren Gefühle und Stimmungen tiefer auffassen und deutlicher ausdrücken, daß mit einem Wort alles nach größerer Bestimmtheit strebt, obgleich zugestanden werden muß, daß dies auch auf Kosten der Schönheit übertrieben wurde. Man vergleiche etwa Beethovens Marcia funebre in der Sonate Op. 26 mit der in Chopins B-moll-Sonate, ohne Rücksicht auf die Schönheit, sondern nur inwieweit in beiden der Ausdruck der Trauer wahrer getroffen ist. Er scheint mir aus Chopins Komposition deutlicher zu sprechen, und da war doch Beethoven seinen Zeitgenossen im deutlichen Ausdruck weit voran. Noch viel auffallender ist dieser Unterschied bei heiteren Kompositionen, die heute viel ausgelassener und fröhlicher klingen, als damals. Nur wäre es gefehlt, hier den Ausdruck der selbständigen Tanzmusik in Betracht zu ziehen, denn diese hat ihren Wert nur beim Tanz, nicht als Kunstgenuß. Ihre Form wird sich regelmäßig nach der des Tanzes halten und wo diese ehemals entschieden ruhiger und edler war als heute, da war es auch die Musik. Von den heutigen modernen Tanzstücken könnte man keines nicht einmal in veredelter Form in einer Symphonie anbringen; einst war dies der Fall. Die Tanzmusik war früher, allerdings nur zum Teil, mehr Musik, heute ist sie mehr

Tanz, und dieser war dann teilweise schöne geregelte Bewegung, wo er heute nur ein wilder Sprung ist. Ein sprechendes Beispiel für die Umwandlung im musikalischen Ausdruck ist Händels: Allegro e Pensiero. Heute würde uns das eine weder besonders fröhlich, noch das andere besonders traurig klingen. Früher war Musik entweder schön oder gleichgültig, die Zwischenstufen kannte man fast gar nicht. Erst durch die Klassiker wurde eine oder die andere hie und da versucht, zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts wurden sie häufiger. Das Reizende, Charakteristische und Interessante, das man früher wenig oder gar nicht kannte,[1]) kam jetzt an die Oberfläche, und behauptete eine Zeit lang die Oberherrschaft, die es noch jetzt gerne halten möchte. Dagegen scheint die Komik immer mehr zu verschwinden, es gibt keine Humoristen mehr unter den Kompositeuren, und an ihre Stelle setzt sich recht breit die Gemeinheit mit ungeheurer Prätension.

Melodie und Harmonie; musikalischer Inhalt und musikalische Form.

Wir haben bereits aufmerksam gemacht auf den Unterschied von Erfindung und Komposition. Letztere entsteht erst mit der Vielstimmigkeit und besteht im „Zusammenfassen der Töne innerhalb des musikalischen Gedankens".[2]) Dies muß nach einem Prinzip geschehen, das anfangs bloß gefühlt, später aber gewußt wird, also gelernt werden muß. Die Erfindung ist eine Gabe der Natur, die sich ohne weiteres von selbst einstellt, die Komposition ein Produkt unseres Fleißes und unserer Mühe. Von der ersteren hängt die Möglichkeit ab, Kompositeur zu werden, sie ist erst mit der Erfindung gegeben, das letztere ist nötig, um diese Möglichkeit zur Wirklichkeit zu machen. In der Gestaltung der Gedanken besteht die wichtigste Aufgabe des Künstlers. Heutzutage, wo wir die Musik fast gar nicht anders hören, als vielstimmig, lernt der Begabte, ohne es zu wissen, durch bloßes Anhören die Harmonisierung mit, und

[1]) Die älteren musikalischen Lexika von Koch und Schilling, deren Mitarbeiter die Blütezeit der romantischen Periode noch nicht mit gemacht haben, führen unter dem Charakteristischen etwas ganz anderes an, als die Ästhetik darunter zu verstehen hat, das Interessante kommt in beiden gar nicht vor.

[2]) Stein.

seine Erfindung wird in unbewußter Nachahmung der Eindrücke gleich die harmonische Gestalt bis zu einer gewissen Grenze mitbringen. Aber oft wird es dem Tonkünstler geschehen, daß er über die Führung der einzelnen, die harmonische Fülle herstellenden Stimmen erst nachdenken muß, und sich in dem Entschluß, sie auf diese oder jene Art zu führen, nach bestehenden Regeln richten wird. Ja, es kann sogar manchmal seine Aufgabe sein, an Stelle einer Verbindung von Melodie und Harmonie andere zu suchen. Die Wirkung der Musik aber ist immer ein Produkt der Einheit beider und und Hanslick hat Recht, wenn er sich dagegen wendet, die Melodie als Trägerin des Gefühls, die Harmonie als solche des gediegenen Gehaltes anzusehen. Erstere entsteht lediglich durch das Gefühl und die Abstraktion aus demselben, damit sind heute von selbst gewisse harmonische Punkte gegeben; ob diese Harmonie aber durch getragene Akkorde, Läufe oder was immer entstehen wird, kann ebensogut von der Form des Gefühls abhängen, als die Melodie Gehalt haben kann. Deshalb hängt die Schönheit einer Musik von beiden ab. Aber Hanslick hat Unrecht, wenn er sich auch gegen eine andere Bemerkung wendet, nämlich, daß Melodie eine Eingebung, Harmonie erlernbar und Produkt des Nachdenkens sei. [1]) Der Einwurf: „Melodie und Harmonie eines Themas entspringen zugleich in einer Rüstung aus dem Haupt des Tondichters", ist für die heutigen Verhältnisse meistenteils an sich richtig, nur ist es keine Widerlegung der oben citierten Anschauung, denn es läßt sich trotzdem nicht leugnen, daß selbst ein unmusikalischer Mensch lernen kann, eine gegebene Melodie zu harmonisieren, die Melodie selbst aber lernt niemand, die weiß er schon, oder er weiß sie nicht; im letzteren Fall ist ihm nicht zu helfen. Der Ursprung der Harmonie überhaupt ist in das musikaliche Nachdenken zu setzen.

In diesem Sinne kann man von Melodie und Harmonie wie von musikalischem Inhalt und musikalischer Form sprechen. Die

---

[1]) Hanslick: Vom Mus.-Schönen S. 54. „Man bestimmte die Melodie als Eingebung des Genies, als Trägerin der Sinnlichkeit und des Gefühls, ... im Gegensatz zur Melodie wurde die Harmonie als Trägerin des gediegenen Gehalts aufgeführt, als erlernbar und Produkt des Nachdenkens. Es ist seltsam, wie lange man sich mit einer so dürftigen Anschauungsweise zufrieden stellen konnte."

Harmonie kann auch hergestellt werden durch mehrere Themen, die jedes für sich selbständig sein könnten, hier aber zusammengefaßt und zu einem einheitlichen Eindruck vereinigt werden, also nicht bloß durch Töne, welche keinen andern Zweck haben, als den, die Harmonie herzustellen. Dadurch entsteht der „Kontrapunkt". Kontrapunkt ist die Kunst, die Harmonie herzustellen durch ein innerhalb der Töne eines Akkordes stattfindendes Ineinandergreifen selbständiger Themen, die zu einem Gesamtbild vereinigt werden. Eine kontrapunktische Verarbeitung hat nicht so viel musikalische Inhalte, als sie Themen in sich birgt, sondern nur einen der durch ihren Gesamteindruck gegeben wird, dieser gibt auch zugleich die harmonische Form, aber nicht als Selbständiges, sondern untrennbar Verschmolzenes, und ihre gesetzmäßige Entwickelung ist für die Gestaltung der Themen maßgebend. Wieviel durch eine solche Gestaltung die Wirkung einer einfachen Erfindung gewinnen kann, zeigen die bedeutendsten Kompositionen aller Zeiten. Von der Kontrapunktik gilt in erhöhtem Maße, was wir bezüglich der Erlernbarkeit von der Harmonie sagten, so zwar, daß man sagen kann: Kontrapunkt muß immer erst gelernt werden. Aber noch in einem andern Sinne kann man von musikalischer Form sprechen, im Sinne von Typus einer ganzen Gattung von Kunstwerken. Form ist auch das Ganze, zu welchem das Kunstwerk durch die Formgebung (Harmonie und Kontrapunktik) geformt wurde. In diesem Sinne von nachweisbaren Regeln in der Verarbeitung und Durchführung des musikalischen Gedankens zu einem größeren Ganzen werden wir auch von Formlosigkeit sprechen können, wenn eben die Struktur des Kunstwerkes keine solche Regelmäßigkeit aufweist, die sich auch in andern befolgt fände und es somit nicht zu einem Angehörigen einer ganzen Gattung macht. Man muß hier sehr wohl unterscheiden zwischen Form und Inhalt im logischen und musikalischen Sinne. Im ersteren könnte von Formlosigkeit nicht die Rede sein. Wir erwähnen dies hier ausdrücklich, weil eine solche Verwechselung bei Musikern schon vorgekommen ist.

Solche musikalische Formen sind Kanon und Fuge.[1]) Sie können ebensogut selbständig als auch Teile eines größeren Kunstwerkes sein.

---

[1]) Die gewöhnliche Organistengelehrsamkeit hat dieses Wort durchaus von dem lateinischen **fuga** ableiten zu müssen geglaubt, und infolge dessen immer von einer Flucht der Themen gesprochen; eine Unrichtigkeit, die auch in bessere

In ihnen steht die Musik oft keineswegs auf ihrer Höhe. Bei der Beurteilung von Kanon und Fuge sieht man immer mehr auf die Arbeit, als auf die Schönheit, obgleich eine solche Betrachtung durch ihren Begriff selbst noch nicht gegeben ist. Man spricht mehr von guten und

---

Werke übergegangen ist. So spricht selbst Berlioz (Instrumentationslehre) von einer gegenseitigen Verfolgung und Flucht, einem Übereinanderwälzen der Phrasen in der Fuge (Instrumentationslehre, Leipzig, Peters 1871. St. 108). So auch musikalische Spezialwerke; natürlich auch Carriere in seiner Ästhetik. Und Fuge ist doch ein ganz gutes deutsches Wort, und hat den Sinn von Fügung, Zusammenfügung, Zusammenpassung (griechisch ἁρμός, davon ἁρμονία die Übereinstimmung beide von ἀραρίσκω zusammenpassen, es ist dieselbe Bedeutung wie im Deutschen). An ein Thema werden mehrere andere in den den hiezuzudenkenden Akkord ergebenden Tönen zusammengefaßt, bleiben aber im weiteren Fortgang nicht aneinander haften, wie etwa eine Folge von Sextakkorden, Terzen, verm. Septen 2c., sondern trennen (öffnen, spalten) die gemachte Verbindung wieder durch selbständigen Gang, um sich an einem andern Punkte wieder zu einem Ganzen zu vereinigen 2c. — Wie dies geschieht, das gehört in eine musikalische Formlehre.

Ähnlich Rousseau (Dictionnaire de musique): „Fugue, du Latin Fuga, fuite; parce que les Parties, partant ainsi successivement, semblent se fuir, et se poursuivre l'une l'autre.“ Im übrigen finden wir auch bei ihm eine große Abneigung gegen die Fuge: „les fugues, en général, rendent la musique plus bruyante qu'agréable: c'est pourquoi elles conviennent mieux dans le Choeurs, que par tout ailleurs“ und: „Et un mot dans toutes fugues, la confusion de Mélodie et de Modulation est en même-temps ce qu'il y a de plus à craindre et de plus difficile à éviter; et le plaisir que donne ce genre de Musique étant toujours médiocre, on peut dire qu'une belle Fugue est l'ingrat chef-d'oeuvre d'un bon Harmoniste.“ Daraus ist zu ersehen, daß der ganze Haß gegen die Fuge nur dem Unvermögen entspringt, sie zu verstehen. Bachs und Händels Chöre müssen für Rousseau nichtexistiert haben. — Auch Schubart (Ästh. d. T. St. 36): „Fuge hat ihren Namen von der raschen, durcheinander jagenden Bewegung dieses Tonstücks.“ — Schilling: Mus. Lexikon 1840: „der Name leitet sich von dem lateinischen Fuga ab — die Flucht; er bezeichnet uns (wie wir etwa eine dahinziehende Schar von Vögeln eine „Flucht“ [??] nennen) eine Flucht belebt (??) und gedrängt miteinander dahinziehender Stimmen. Noch bezeichnender ist der mittelaltrige Begriff von fuga — Jagd von Stimmen ..... Erinnern wir uns noch, daß die Fuge zunächst für Chorgesang erwuchs, so werden wir noch sicherer im Stande sein, jede Stimme in der Fuge uns als eine bestimmte Person oder als eine einmütige Masse von Personen) vorzustellen.“ Auf dieses Vergnügen verzichten wir gerne. Noch überschwenglicher und lächerlicher ist die Charakterisierung der Fuge in Schillings Ästh. (§ 266). Heinrich Köstlin (Tonkunst St. 209). „Der Name fuga, d. i. Flucht, oder im

schlechten als von schönen und unschönen Fugen. Es ist sehr bezeichnend für die Anschauung, die über die Fuge herrscht, daß die Theorie alle möglichen Bedingungen für ein gutes Thema angibt: Kürze, prägnanter Rhythmus, Modulationsfähigkeit, nur von der Schönheit desselben spricht sie nie. Freilich kann sie dazu nicht viel thun, aber in andern Kunstformen, z. B. dem Lied, wird dies doch erwähnt. Die Baßklausel am Schluß ist, für sich betrachtet, gewiß nicht schön, zur Fugen-Verarbeitung aber ganz besonders geeignet, so namentlich von Beethoven mit Vorliebe dazu verwendet (z. B. im Credo der Missa solemnis, letzten Satz der Eroica). Je melodiöser das Thema, desto schwieriger ist es zu verarbeiten. Für uns kann dies freilich kein Grund sein, gegen die Fuge überhaupt zu sprechen, denn wir wissen, daß die Schönheit, wenn auch nicht im einzelnen Thema vorhanden, doch durch die Form ebensogut erreicht werden kann; aber diejenigen, welche die Schönheit ausschließlich in die einfache Erfindung verlegen, mögen auch aus diesem Grunde gegen die Fuge eingenommen sein, und sollten von einer vollkommenen Fuge Schönheit des Themas doch wenigstens verlangen. Denn wenn sie hier nicht zu kommen braucht, in der Form aber nicht liegen kann, wo liegt sie denn? Aus den meisten Fugenkompositionen läßt sich entnehmen, daß das Thema immer nur Nebensache ist, Hauptsache ist die Verarbeitung. Das beweist schon der Umstand, daß namhafte Kompositeure fremde Themen zu Fugen verarbeiten, nicht etwa nebenher als Versuch oder Übung, sondern in größeren Werken. So Mozart im Requiem (Kyrie),

mittelalterlichen Sinne „Gefolge“, bezeichnet wohl nichts anderes, als daß die Stimmen in regelmäßiger Abwechselung einander folgen, das Thema geleiten.“ Dort von Flucht zu sprechen, wo man selbst ein Geleite zugibt, dürfte selbst für die lebensvolle Auffassung der Fuge zu geschraubt sein.

Hand (Ästh. d. Tonkunst II. 4. B. 1. Kap. § 22) wendet sich eigens gegen die Ableitung aus dem Deutschen: „Auch war es Irrtum den ursprünglich lateinischen Namen auf die Worte fügen, Gefüge, zurückzuführen. Das Eigentümliche liegt in dem, von dem Worte bezeichneten, Fliehen und Verfolgen.“

Wir schließen diese Betrachtungen mit der Bemerkung, daß die Ableitung aus dem Lateinischen deshalb keinen Sinn hat, weil man von Flucht doch nur bei Trägern des Bewußtseins reden kann, was die Töne doch nicht sind. Allerdings sind es die Erzeuger derselben, die Sänger oder Instrumentalisten, aber gerade diese fliehen nicht. Übrigens erwähnen Sanders und Grimm „Fuge“ auch in der musikalischen Bedeutung als gutes deutsches Wort.

ein Thema aus Händels Messias („Durch deine Wunder"). Das als Regel einer selbständigen Kunstform aufgestellt, ist natürlich nicht die höchste Stufe der Kunst, sowie umgekehrt die bloße Erfindung ohne formelle Verwendung. Musikalischer Inhalt und musikalische Form sind gleich berechtigt; aber ein Werk, in dem die letztere überwiegt, ist mehr wert, als ein solches, wo der erstere vorherrschend ist. Die ganze Aufgabe des Künstlers besteht eben in der Formierung. Nur wo die Erfindung gar nichts mehr zu sagen hat, ist die Kunst uns gleichgültig geworden, und richtig ist, daß sich eine solche Armut gewöhnlich unter der Form der Fuge verbirgt, aber es ist nicht nötig, deshalb gegen das Wesen der Fuge überhaupt loszuziehen, wie es von manchen geschieht. [1]) Denn es gibt auf der anderen Seite gerade in der Fugenform Kompositionen, die sich dem Höchsten anreihen, was wir in der Musik überhaupt besitzen. Der Haß gegen die Fuge erweitert sich gewöhnlich zur Verachtung der gesamten Kontrapunktik. Damit aber wird nichts Geringeres, als die höchste Errungenschaft der Tonkunst überhaupt angegriffen.

Im Vorigen wurde erwähnt, daß der Künstler erst anfängt mit der Formgebung, nicht schon mit der Idee. Allerdings ist die musikalische Erfindung Inhalt und künstlerische Form (nicht nur Form überhaupt) zugleich, aber der Künstler wird um so höher stehen,

---

[1]) Wie Berlioz, dessen Ansicht so charakteristisch ist, daß sie wörtlich erwähnt zu werden verdient. Er nennt sie: „diese Masse von Eintritten der verschiedenen Stimmen, die kanonischen Nachahmungen, diese Bruchstücke verrenkter, durcheinandergeworfener, sich gegenseitig verfolgender, vor einander fliehender, über einander sich wälzender Phrasen, dieses Durcheinander, das alle wahre Melodie ausschließt, wo die Akkorde so rasch auf einander folgen, daß man ihren Charakter kaum aufzufassen vermag, dieses fortwährende Hin- und Herwogen des ganzen Systems, dieser Anschein von Unordnung, diese plötzlichen Unterbrechungen einer Stimme durch die andere, alle diese abscheulichen harmonischen Narrenpossen, welche ganz geeignet wären, um ein Lustgelag von Wilden oder einen Tanz von Dämonen zu schildern". Es ist ganz richtig, wenn Cherubini von Berlioz sagt, daß er die Fuge nicht liebe, weil sie ihn nicht liebt. Denn wem sie bloß ein Durcheinander, ein Hin- und Herwogen ist, der hat sie eben nicht verstanden. Die Ableitung aus dem Lateinischen ist bei ihm noch eher verzeihlich wegen der geringen Vertrautheit mit der deutschen Sprache. Also schon ihr Name beweist, daß sie eine speziell deutsche Erfindung ist, daß also die Deutschen es sind, denen wir die künstlerische Ausbildung der Musik durch die Meisterschaft in der Form verdanken.

je mehr er aus seiner Naturgabe zu machen versteht, also — weil die Kunst in Inhalt und Form besteht, und er zum Inhalt nichts mehr dazu thun kann — je komplizierter die Formgebung sein wird. Sie allein gibt dem Kunstwerk die höhere Weihe, die größere Tiefe und bewahrt es sowohl vor der Verzerrung durch die Menge, als vor dem Wechsel der Mode. Denn ewig und unerschöpflich in der Mannigfaltigkeit sind die Gesetze dieser Form. Ein derartiges Kunstwerk ist gefeit gegen den Gebrauch in Stunden der Abspannung, nur die Erhebung kann es verstehen. Das höchste in dieser Beziehung wird uns bekanntlich durch den Kontrapunkt gegeben. Wenn sich noch heutzutage Laien-Stimmen gegen ihn geltend machen, so ist es hier wie seinerzeit bei den Aussprüchen der Künstler selbst (Berlioz und Rousseau, es ist bezeichnend, daß es Franzosen sind, denen die Empfänglichkeit für das höhere Genre der Kunst versagt ist) durch das geringe Verständnis hinlänglich erklärt. Wie man aber selbst gegen eine so einfache Formgebung, wie es die Harmonielehre darstellt, losziehen kann, ist ganz unerklärlich. Und das hat Rousseau gethan. Hier hilft uns selbst die Erinnerung an seine Vorliebe für den Naturzustand nicht heraus, denn in diesem müßte Musik überhaupt wegbleiben. Wollte er aber doch nicht bis auf die letzte Stufe zurückgehen, so hätte er bedenken sollen, daß für uns die Harmonie auch etwas schon von Natur aus Gegebenes ist, das bis zu einer gewissen Grenze wenigstens mit der Erfindung zugleich entspringt. Die diesbezügliche Stelle (im Dictionnaire de musique) ist sehr bezeichnend: „Quand on songe, que de tous les peuples de la terre, qui tous ont une Musique et un Chant, les Européens sont les seuls qui aient une Harmonie, des Accords, et qui trouvent ce mélange agréable; quand on songe que le monde a duré tout de siécles, sans que de toutes les Nations qui ont cultivé les Beaux-Arts, aucune ait connu cette harmonie; qu'aucun animal, qu'aucun oiseau, qu'aucun être dans la Nature ne produit d'autre Accord que l'Unisson, ni d'autre Musique que la Mélodie. que les langues orientales, si sonores, si musicales; que les oreilles Grecques, si délicates si sensibles exerciés avec tout d'Art n'ont jamais guidé ces peuples voluptueux et passionés vers notre Harmonie; que sans elle leur Musique avoit des effets,

si prodigieux; qu'avec elle la nôtre en a de si foibles. (Das sagt derselbe Mann, der an einer anderen Stelle (opera) behauptet: car il me parvît, que la Musique grecque sans en excepter même l'Instrumentale n'etoit qu'un véritable Récitatif), qu'enfin il étoit réservé à des Peuples du Nord, dont les organes durs et grossiers sont plus sonchés de l'éclate et du bruit des voix, que de la douceur des accens et de la Mélodie des inflexions, de faire de cette grande découverte et de la donner pour principe a toute les règles de l'Art; quand, dis-je, on fait attention à tout cela, il est bien difficile de ne pas soupçonner que toute notre Harmonie n'est qu'une invention gothique et barbare dont nous ne nous fussions jamais avisés, si nous cussions été plus sensibles aux véritables beautés de l'Art, et à la Musique vraiment naturelle. (Die Natur hat keine Musik; Kunst ist überhaupt nicht Natur; naturwidrig aber ist auch unsere Musik nicht. Der Gebrauch der Harmonie besteht nicht im Unterschied der Völker des Nordens und Südens, sondern wie Rousseau selbst angibt, wenn er es auch nicht merkt, in dem der Völker des Altertums und der Neuzeit, der kultivierten und unkultivierten Nationen, der Kindheit und dem Mannesalter des Menschengeschlechtes.)

Gegen die höhere Art der Formgebung, den Kontrapunkt, hat sich auch Wagner gewendet. Aus seiner Auffassung des Kontrapunktes ist ersichtlich, daß ihm das Wesen desselben nicht zur zweiten Natur geworden. Sein sonst so eminentes musikalisches Genie steht gerade diesen Gesetzen fremd gegenüber. Wenn auch für ihn trotz dieses Mangels genug übrig bleibt, so ist doch zu bedauern, daß er sich verleiten ließ, die Beschaffenheit seiner musikalischen Natur als Norm aufzustellen. Für ihn bewegen sich die Gesetze des Kontrapunktes nicht nach „einer Notwendigkeit", weil sie nicht fähig seien, einem „Seelenbedürfnisse" zu entsprechen. „In ihrem Stolze war daher die Musik zu ihrem geraden Gegenteile geworden: aus einer Herzensangelegenheit zur Verstandessache, aus dem Ausdrucke unbegrenzter christlicher Gemütssehnsucht zum Rechenbuche modern jüdischer Börsenspekulanten." [1]) Was die jüdische Börsenspekulation mit dem Kontrapunkt zu thun hat, ist ganz unbegreiflich, es ist eine jener zerfahrenen Zusammenstellungen, die hier überdies ganz unrichtig ist,

[1]) Wagner: Kunstwerk der Zukunft S. 80.

und die bei Wagner in einem fort vorkommen. Gerade diese Spekulation mußte ihn meiden, weil sie ihn nicht verstand. Es zeigt aber auch, wie unbehilflich und fremd Wagner sich in kontrapunktischen Sätzen bewegen mußte. An ihm selbst aber bewahrheitet sich der Satz, daß die Verachtung des Kontrapunktes mit einem diesbezüglichen Unvermögen Hand in Hand geht. Je mehr sich Wagner vervollkommnet, je edler seine Musik im Laufe der Zeit wird, desto häufigere Verwendung finden kontrapunktische Verschlingungen. Im Rienzi, Holländer, Tannhäuser ist davon noch keine Spur, die thematische Verarbeitung holperig oder gar nicht vorhanden; in den Meistersingern wird die Sache schon anders, noch mehr in den Nibelungen und im „Parsifal". Hier gerät er, ohne es zu merken, in das entgegengesetzte Prinzip, die „gefühlsadelige Menschenstimme", von der er anfangs schwärmte, wird ganz unterdrückt zu Gunsten vielfach verschlungener und variierter Orchesterbilder. So hätte er auch wohl selbst zu dem Schlusse kommen sollen, daß Formgebung selbst bei reicher Inhaltserfindung nicht überflüssig ist.

Leider findet sich so selten Erfindung und Gestaltung im gleichen Maße bei Einem vereinigt. Es gibt Kompositeure, die gar nicht mehr anders schreiben können, als im 4 fachen Kontrapunkt; das sind aber oft solche, deren Erfindung sonst nicht hinreichen würde ein großes Werk damit auszustatten; andere wieder mit reicher und schöner Erfindung nehmen sich selten die Mühe, ihre Gedanken durch kontrapunktische Verarbeitung zu verwerten, sie werden einfach leicht hingeworfen, aber ebenso leicht aufgefangen, ohne Mühe von Einem reproduziert, daher zu oft reproduziert und schließlich abgespielt. Sie liegen zuviel an der Oberfläche. Wie hier die Gefahr vorliegt, seicht zu werden, kann der Kompositeur im früheren Falle leicht zum Formen-Virtuosen herabsinken. Auf eine der beiden Seiten neigt sich fast jeder, ohne aber deshalb schon in ein Extrem zu verfallen. Mozart ist der einzige, von dem man sagen kann, daß bei ihm Naturgabe und Kunst in gleicher Höhe vorhanden sind.

Einen viel weiteren Spielraum gewährt dem Komponisten die Form der Variationen. Ein beliebiges, wenn auch nicht selbsterfundenes Thema, wird ohne festgesetzte Regel verschieden harmonisiert, rhythmisiert, kontrapunktisch verarbeitet, doch immer so, daß das Hauptthema als solches, oder wenigstens als deutliche Veran-

lassung zu weiterer Ausführung zu erkennen ist. Wie bei Fuge und Kanon wird hier gewöhnlich die Kunst der Arbeit, nicht die der Erfindung gezeigt, obgleich das letztere nicht ausgeschlossen ist. Die Entlehnung des Themas von andern ist sogar soweit Regel, daß es ausdrücklich erwähnt wird, wenn Variationen über ein eigenes Thema komponiert werden. Auch wird die ökonomische Maxime beachtet, dem Thema keine ausdrucksvolle Melodie zu geben, um desto mehr in die Variationen hineinlegen zu können. Ist dies aber doch schon im Thema der Fall, so wird die Anzahl der Variationen eine geringere sein, wie z. B. Beethovens berühmten Variationen aus der Sonate Op. 47. Das Prinzip des ausdruckslosen Themas kann aber auch zur schalen Skizze herabsinken. Der Eindruck der Schönheit wird bei Variationen gewöhnlich beeinträchtigt durch ihre Endlosigkeit. Der Komponist sucht aus einem Thema so viel zu machen, als er kann, nicht als vorzuführen schön ist. Das hat aber zur Folge, daß das Thema immer und immer wieder (oft 30—40 mal) heraus gehört und schließlich zuwider wird; hört man es aber nicht heraus, dann geht der Charakter der Variation verloren. Letzterer Fehler ist der häufigere und man findet am Ende oft Variationen, die mit dem Anfangsthema schon gar nichts mehr zu schaffen haben. Für kleinere Kompositionen, von gefälliger, leicht ansprechender Erfindung eignet sich ganz besonders die Rondoform. Sie beabsichtigt weniger einen kunstvollen, komplizierten Bau, als eine einfach abgerundete Durchführung des melodiösen Hauptgedankens, zu dem man nach manchen Abweichungen in Nebengedanken immer wieder zurückkehrt. Kontrapunktische Verschlingungen verschmäht sie vollends und genügt daher nur dort, wo man keine Ansprüche an Großartigkeit und Bedeutung, sondern mehr an Lieblichkeit und Grazie stellt. Dadurch wird begreiflich, daß sie für die Gegenwart weniger entsprechend ist und nicht verleugnen kann, daß sie aus der Zeit der Perücken und Zöpfe stammt. Musikalische Renaissance-Bestrebungen werden sie eben deshalb immer noch gern hervorholen.

Die größeren musikalischen Kunstformen können sich erst entwickeln, wenn die Musik Selbstzweck zu werden beginnt. Ursprünglich als Marsch und Tanz im Kriege und festlichen religiösen Aufzügen verwendet, blieb sie später ganz im Dienste der Religion, wo sie den Gottesdienst in den Kapellen zu verherrlichen hatte.

Von hier kam sie an die Höfe kunstliebender Fürsten, wo sie frei von jedem Nebenzweck durch sich selbst glänzen konnte. Damit änderte sie nun auch ihren Charakter. Die unterdrückende Strenge der Kirchenmusik konnte durch die freiere Pracht des Saales und endlich durch die trauliche Geselligkeit der Familienstube gemildert werden und nun unternahm es die Kunst, hier die tiefsten Kontraste des Gemütslebens zu erregen und die Aufmerksamkeit der Zuhörer ausschließlich an sich zu fesseln. So entstand die Kammermusik. Sie verschmäht ebensosehr den imponierenden Glanz mächtiger Schallwirkung, als den lauten Ruhm eines prasselnden Beifallssturmes der Menge, wie sie auch in ihrer keuschen Reinheit nie zum bloßen Stachel für den Ehrgeiz einer leitenden Persönlichkeit herabsinkt. Diese edle Bescheidenheit ermöglicht eine Makellosigkeit der Intention, die nur auf reine Schönheit der Musik und Erreichung ihrer höchsten Aufgaben gerichtet ist. Ihre einfachste Kunstform ist die Sonate. Da sich ihre Struktur oder wenigstens die eines Teiles derselben auch in andern Kunstformen wiederfindet, sei es gestattet, hier die Grundzüge derselben in Erinnerung zu bringen. — Sie besteht aus vier, seltener drei oder fünf Sätzen. Der erste derselben hat wieder drei Teile: erstens das Hauptthema (nebenher tritt auch noch ein Seitenthema auf), und dessen harmonische Änderungen und Durchführungen; die Gesangstelle, die der melodiösen Erfindung Raum gibt und deren Erweiterung bis zum Schluß. Dieser Teil wird wiederholt. Darauf folgt als zweiter Teil eine kontrapunktische Verarbeitung aller in dem ersten Teil vorkommenden Themen, der sich als dritter Teil eine hie und da geänderte Wiederholung des ersten Teiles anschließt, die zum Schlusse des ganzen ersten Satzes führt. Derselbe fließt in der Regel in ruhig stetigem Tempo und derselben Grundstimmung dahin, manchmal leitet ihn ein präludierendes Andante ein. Der Spielraum, der innerhalb dieser Andeutungen dem Komponisten gelassen wird, ist groß genug, um seiner Phantasie nicht übermäßige Fessel anzulegen, und er wird wohl auch in dieser Weise ausgenutzt, ohne die Grundzüge gänzlich zu verwischen. Der zweite Satz, ein langsames Tempo (Andante, Adagio) lehnt sich in der Hauptform der des ersten Satzes an, jedoch ohne Wiederholung des ersten Teiles. Der dritte Satz, in älterer Zeit immer ein Tanzstück, wenn auch in edlerer Form, ohne besondere Hervor-

hebung des Tanzcharakters, ist von neueren Komponisten mit Recht in der mehr allgemeinen Fassung des Scherzo gehalten, das aus zwei Teilen besteht, denen sich ein ebenfalls zweiteiliges Trio anschließt. Nach diesem wird das Scherzo wiederholt und erhält jetzt, wenn es nicht schon ursprünglich einen Schluß hatte, einen solchen angehängt (Coda). Manchmal wird noch ein zweites Trio angefügt, und dann nochmals das Scherzo wiederholt. Der zweite und dritte Satz wechseln manchmal ihren Platz, einer von beiden bleibt weg, wenn die Sonate nur drei Sätze hat. Hat sie fünf, was sehr selten der Fall ist, so folgt jetzt ein Intermezzo oder Rückblick, doch trägt dieses nicht immer den Charakter eines selbständigen Satzes. Darauf folgt der letzte Satz, der durchweg den Stempel des Finale trägt, und obgleich in der Form vom ersten nicht verschieden, mehr den Charakter der freien entfesselten Phantasie hat, die schließlich mit großen Zügen dem Ende zueilt (namentlich bei Schumann), und darüber wohl auch manchmal die strenge Form vergißt. In diesem Satze wird am häufigsten von der alt hergebrachten Regel durch Neuerungen und Änderungen abgewichen. Inwieweit dies hier und in den andern Sätzen der Fall ist, erschließt sich dem musikalisch Begabten am besten aus den lebendigen Beispielen, es hier mit Worten zu erklären, wäre für ihn überflüssig, für weniger Musikalische völlig unverständlich. Regel ist ferner, daß jeder Satz ein für sich abgeschlossenes Ganzes bildet, und aus keinem Themata für die andern herübergenommen werde. Dieser Charakter wird bei den Klassikern durchaus gewahrt, und dadurch nicht verwischt, daß ein Satz ohne Pause sich an den andern anschließt (attaca). Vollkommen unrichtig ist jedoch die Ansicht, die vier Sätze einer Sonate müssen eine und dieselbe Grundstimmung haben. Nicht selten folgt vielmehr einem schwermütigen Moll-Satz ein heiterer Dur-Satz und umgekehrt. Darüber Regeln aufzustellen, ist unmöglich, die Zusammenstellung der Sätze, so daß einer den andern hebt und nicht drückt, ist ausschließlich Sache des Genies. Die Sonate ist höchstens für zwei Instrumente geschrieben und bietet dem Komponisten Gelegenheit, die Gleichberechtigung von Form und Inhalt zur That werden zu lassen, indem sie zwar eine gewisse Form (Typus) vorschreibt, anderseits aber innerhalb derselben den weitesten Spielraum gewährt, und sowohl der einfachen Erfindung als den schwierigen Verkettungen kontrapunktischer Kunst ihre Stelle

einräumt. Sie ist die höchste und einzige größere Kunstform der reinen Instrumentalmusik, ihre Vorschriften finden sich in allen andern Formen wieder, an denen die Musik — bis jetzt wenigstens — gerade keinen Überfluß hat. Die Symphonie, die Ouvertüre, das Quartett ꝛc., stimmen mit ihr, beziehungsweise einem Teil derselben, in der Form überein. Daß sie diesen Rang an allen Orten erhalten hat, kommt daher, daß sie in ihrer heutigen Gestalt nicht dem Kopfe eines Künstlers entsprungen, sondern erst mit der Zeit in historischer Entwickelung das geworden ist, was sie heute ist, wie ein Organismus, an dem alles Überflüssige mit der Zeit entfällt oder verkümmert, alles Nötige sich stetig vervollkommnet und entwickelt. Die Sonate der Vorklassiker sah wesentlich anders aus, als die heutige; noch Haydn und Mozart, selbst Beethoven in seinen Jugendarbeiten hat Sonaten in zwei Sätzen, dürftige, kaum entwickelte Blüten der Sonatenform, die oft schwer die Keime ihrer späteren Entwickelung merken lassen. Durch diese historische Entstehung ist es erklärlich, daß die Instrumentalmusik, wie sehr sie sich auch dagegen wehren mochte, immer und immer wieder auf die Sonatenform zurückgekommen ist. Man hat nämlich auch hier nicht nur an der hergebrachten Form zu rütteln versucht, sondern man hat sogar behauptet, alle Form sei eine lästige, verwerfliche Fessel der Phantasie, kein Kompositeur sei an hergebrachte Formen gebunden. Das letztere ist wohl richtig, es steht jedem frei, neue Formen zu erfinden, und wir würden gewiß dem Kompositeur sehr dankbar sein, der uns an Stelle der alten Sonatenform eine neue wirksamere brächte; aber eine Form müßte es sein. Doch eine neue Form ist keineswegs schon dann vorhanden, wenn man seiner Phantasie vollständig freien Lauf läßt und sich an gar keine Regel bindet, das ist Formlosigkeit. Eine neue Form ist es auch dann nicht, wenn man die ursprünglichen, charakteristischen großen Züge der alten Form teilweise beibehält (z. B. die Einteilung in vier Sätze), im übrigen aber ohne jede Rücksicht auf die bestehende Form komponiert; das ist schlechte alte Form. Diese Begriffe: alte Form, schlechte alte Form, neue Form und Formlosigkeit werden von den Musikern immer untereinander geworfen. Wer die alte Form verfehlt, glaubt, er habe schon eine neue gefunden, wer gar keine beachtet, wagt es, dieselbe Ehre für sich in Anspruch zu nehmen. Gegen

die Festhaltung an der Form wendet man ferner ein, es gäbe dann keinen Fortschritt in der Kunst. Doch, er liegt eben in den neuen Formen, aber nicht in Formlosigkeit und schlechter alter Form, die so oft statt dessen auftreten. Man wendet ferner ein, auch die jetzige Form sei nur durch Änderung der alten entstanden. Das ist bis zu einem gewissen Grade richtig, allein die Betrachtung dieser Kompositionen ergibt, daß diese Änderung nicht plötzlich, sondern allmählich entstand und innerhalb des freien Spielraums vor sich ging, der der Phantasie trotz der Regel gewährt wird. Inwieweit ein Kompositeur das Recht hatte, eine Änderung vorzunehmen und ob er damit zur größeren Schönheit der Komposition beitrug, wird sich daran zeigen, ob dieselbe typisch geworden ist. Das war bei den Änderungen der Fall, aus denen sich die jetzige Sonatenform gestaltete, ist es aber nicht bei denen, die der Kompositeur selbst immer verschieden vornimmt. Lächerlich aber ist es, und kann nur bei Musikern vorkommen, wenn man über die alte Form hinausgeht und die Komposition dann noch Sonate oder Symphonie oder Ouvertüre (hier ist der Fehler am häufigsten und schon so eingewurzelt, daß er gar niemandem mehr auffällt) nennt. Schafft der Kompositeur einmal neue Form, oder selbst Formlosigkeit, so muß er dieser Komposition wohl auch einen entsprechenden Namen geben. Gibt es doch für letztere die allgemein gebräuchliche Bezeichnung: Phantasie. Was würde man zu einem Dichter sagen, der ein Sonett dichtet in hundert jambischen Trimetern, oder zu einem Architekten, der eine gotische Kirche baut mit Rundbögen? Er wäre dem allgemeinen Gelächter preisgegeben. In der Musik aber kommen solche Fälle täglich vor und niemand findet etwas Merkwürdiges daran. Was Sonate, Symphonie ꝛc. heißt, muß die vorgeschriebene Form haben. Nirgends sind die Regeln strenger, als bei gewissen Formen der Architektur und Poesie, deshalb brauchte die erstere nach lange nicht bei den Spitzbögen und letztere beim Sonett oder Distichon stehen zu bleiben. Die Musiker sollen nur eine neue Form erfinden, dagegen kann niemand etwas einwenden, aber es ist nichts, als das pure Unvermögen, das gegen die Form überhaupt spricht. Von der Form überhaupt gilt dasselbe, was A. W. Schlegel seinerzeit vom Sonett sagte:

> Den werd' ich nie mit meinen Zeilen kränzen
> Dem eitle Spielerei mein Wesen dünket,

Und Eigensinn die künstlichen Gesetze.
Doch wem in mir geheimer Zauber winket,
Dem leih' ich Hoheit, Füll' in engen Grenzen,
Und reines Ebenmaß der Gegensätze.

Trotz ihres hohen musikalischen Wertes wird die Sonate im Verhältnis zur großen Pflege der Musik namentlich im Familienkreise selten gespielt. Das kommt daher, weil sie nicht nur vom Spieler ein tieferes interesseloses Eingehen verlangt, sondern auch eine aufmerksame musikalisch-gebildete Zuhörerschaft, die die Musik ihrer selbst wegen liebt, nicht um dem sinnlosen Lärm des Salons einen Anknüpfungspunkt und Beschäftigung zu geben. Dort, wo die Musik Gesellschaftsspiel bleibt, wird das Anstimmen einer Sonate nur das Zeichen zu um so regerer Konversation geben. An dem wirklichen (nicht affektierten) Gefallen, das man an der Sonate findet, erkennt man den Grad der musikalischen Bildung eines Menschen. Denen aber, welche den Mangel derselben unumwunden eingestehen, sei hier ganz insbesondere der Dank votiert, sie leisten der Kunst viel mehr, als diejenigen, welche das Gegenteil behaupten, im Grunde des Herzens aber nicht anders denken. Denn die ersteren gehen der höchsten Offenbarung der Musik einfach aus dem Wege und stören sie nicht, die letzteren aber verunglimpfen sie überall, weil sie nicht wissen, wann und wo sie sie anwenden sollen.

Die musikalische Produktion in der Sonatenform erweitert sich zu der des Trio und Quartett, in welch letzterem die Kammermusik auf ihrer Höhe steht. Daß dies gerade hier der Fall ist, ist nichts Zufälliges. Eine kontrapunktische Verarbeitung ist in vier Stimmen am vollständigsten durchführbar. Mehrere Stimmen würden entweder zu viele dissonierende Akkorde ergeben, oder die Intervalle verdoppeln, somit nicht immer selbständig bleiben, weniger Stimmen würden die Akkorde leer lassen. Das Wesen der Kammermusik besteht, musikalisch genommen, darin, daß die Stimmen untereinander gleichberechtigt sind, und sich dem durch sie entstehenden Gesamteindruck unterordnen, ohne jedoch ihre Selbständigkeit aufzugeben. Diesen Umstand müssen sowohl der Kompositeur, als die Ausführenden berücksichtigen. Der erstere, indem er nie eine Stimme auf die Dauer hervortreten läßt, letztere, indem keiner von ihnen durch deutlicheres Hervortreten die Aufmerksamkeit der Zuhörer auf sich lenken soll. Jede Form der Kammermusik ist eine Republik,

deren Bürger keine Vorrechte für sich in Anspruch nehmen und freiwillig das eigene Wohl in dem der Gesamtheit erblicken. Je vollkommener dies Komponist und Spieler erreichen, desto näher sind sie dem Ideal gekommen. Das vergessen diejenigen, und es zeigt von gänzlicher Verkennung der höheren musikalischen Aufgabe, die beim Quartettspielen einen Wert hineinlegen, sich selbst als die Seele desselben auszugeben, und bei denen man im Spiel immer heraushört, wie sie das Tempo und die Nüancierung den andern andeuten und so den Kapellmeister spielen. Das ist ein Armutszeugnis für das Ensemble. Geradezu komisch wird dieses Beginnen, wenn sie es (wie es vorkommt), für diejenigen, die etwa nicht musikalisch genug sind, um diese Andeutungen herauszuhören, dadurch verdeutlichen, daß sie es ihnen zu sehen geben, indem sie mit dem Violinbogen zum Eintritt auffordern und zu dirigieren anfangen, oder durch Stampfen mit dem Fuß den Takt markieren. Das widerspricht dem Wesen der Kammermusik; wer dirigieren will, soll sich vor ein Orchester stellen. Das Quartett hat vier Seelen, die aber nach außen hin vollkommen eins sind. Wenn auch Einer thatsächlich der Lenker des Ensembles ist, so darf man dies nie hören, am allerwenigsten sehen. Es gibt ohnehin Kompositionen genug, bei denen die hohe Idee der Kammermusik noch nicht erreicht ist, die somit von selbst einem der Spieler, gewöhnlich dem ersten Violinisten, den wichtigsten Part zuteilen.

Mit der Erweiterung des Quartetts zum Quintett, Sextett, Septett und Oktett bleibt der Charakter der Kammermusik noch immer gewahrt. Das letztere aber bezeichnet schon die äußerste Grenze derselben, und zwar nicht so sehr wegen der Anzahl der Musiker, sondern vielmehr wegen der Schwierigkeit, eine größere Anzahl von Musikern so einzuspielen, daß sie in der Wiedergabe der Komposition bis in die kleinsten Details einig und der Ausführung dieser Einheit vollkommen mächtig sind. Wo dies nicht mehr der Fall ist und auch nur das Bedürfnis nach einer leitenden Persönlichkeit als der Seele des Ganzen eintritt, haben wir ein Orchester vor uns. Weil aber bei diesem die Intention des Komponisten nicht von jedem Einzelnen aus der Komposition erkannt zu werden braucht, (noch dazu übereinstimmend mit den andern) sondern vom Dirigenten angegeben, von den andern nur befolgt wird, brau-

chen im Orchester die Einzelnen lange nicht so musikalisch gebildet zu sein. Das Orchester ist eine absolute Monarchie, in der es nur einen Kopf gibt, den des Dirigenten, ihm muß sich Alles unterordnen.

Die Orchestermusik, ursprünglich nur zu niedereren Aufgaben, bei Marsch und Tanz verwendet, wandte sich erst ziemlich spät zu höheren Aufgaben. Die Tanz- und Marschmusik kann, solange sie wirklich nur zum Tanzen und Marschieren da ist, keinen Anspruch darauf machen, unter die eigentlichen Kunstgattungen gerechnet zu werden. Deshalb ist jedoch nicht ausgeschlossen, daß die Form gewisser Tanzstücke zur Komposition benutzt wird. Solche Stücke werden zwar schön sein können, aber tanzen oder marschieren wird sich's danach nicht lassen. Derartige Kompositionen ändern nicht nur das Tempo, sondern oft auch die Form des Tanzstückes in einzelnen Punkten, dessen Teile sie erweitern oder verkürzen, je nachdem eines oder das andere der Schönheit mehr zum Vorteile gereicht. So kommt es, daß einige der alten Tänze, wie Alemande, Sarabande, Gique, Gavotte, Menuett als Teile unserer höchsten Kunstformen vorkommen. Das kann aber nur dann der Fall sein, wenn das Tanzen nicht ihr Zweck ist, sie somit nicht bloß durch die sinnliche Wirkung des Rhythmus einer stereotypen Bewegung Ausdruck geben, der gegenüber Melodie und Harmonie und vollends die Kontrapunktik zurücktritt, eine Eigentümlichkeit, die eben jenen Tanzstücken den Charakter des Gemeinen verleiht. Das mögen diejenigen Kompositeure bedenken, die ganze Opern aus Tanzstücken und Märschen zusammensetzen, welche ohne irgend etwas von ihrem Charakter zu verlieren, in den Ballsaal versetzt werden können. Auch Mozart komponiert für Don Juan ein Menuett, Beethoven Märsche, Schubert Walzer und Ecossaisen, Brahms Walzer (in den Liebesliedern), aber das ist doch etwas ganz anderes, das sind keine Tanzstücke, das ist nur Verwertung der Form gewisser Tänze für künstlerische Gestaltungen. Von unbeschreiblicher Roheit des Kunstgeschmacks aber zeigt es, wenn gewisse Kompositeure das umgekehrte Verfahren einschlagen und z. B. Teile aus dem Mendelssohnschen Violinkonzert, dem Marsch aus dem Sommernachtstraum, dem Trauermarsch aus Chopins B moll-Sonate und Mozarts G moll-Symphonie zu einem Tanzstück zusammenschweißen (was thatsächlich geschehen ist). Vor solchen Verirrungen sollte nicht nur ein energischer Pro-

test des Publikums, sondern selbst das Gesetz schützen. Wo Gesetze zum Schutz des litterarischen Eigentums bestehen, sollten sie sich auch auf diese Sphäre erstrecken.

Es darf übrigens nicht übersehen werden, daß die Form gewisser Tanzstücke sich gar nicht zu künstlerischer Verwertung eignet, weil sie viel zu innig mit ihrem Zweck verbunden sind, als daß sie sich davon trennen ließen. Es dürfte schwer fallen — und ist bisher noch nicht versucht worden — die Schnellpolka, den Cancan oder die Quadrille künstlerisch zu verwerten. Es wird überhaupt bei allen denjenigen Tänzen schwer möglich sein, die heute noch als solche üblich sind, weil man sie kaum anders hören kann, als mit der Erinnerung an ihren sonstigen Zweck. Beim Walzer gelingt dies immer nur mit gänzlicher Verwischung seines Charakters.

Eine eigentümliche Stellung nehmen die Nationaltänze ein. Der Pole hat seine Mazur, der Ungar seinen Czardas, der Tscheche die Polka rc., nur die Kulturvölker haben keine eigentlichen Nationaltänze, wenigstens nicht in dem Sinne, daß sie wirklich von der ganzen Nation getanzt würden. Die in den gebildeten Kreisen der Kulturvölker üblichen Tänze sind international. So sehr auch die Sicilienne und Tarantella in Italien, der Cancan in Paris, der Ländler in den Alpengegenden üblich sind, so sind das doch keine Tänze, die in allen Kreisen dieses Volkes Eingang gefunden hätten. Vielleicht eben deshalb wurden die meisten von ihnen künstlerisch verwertet. Die Mazur und Polonaise von Chopin (erstere unübertroffen), Ecossaise von Schubert, die Sicilienne einmal von Mozart in einer Violinsonate, die Polka mit Vorliebe von französischen Kompositeuren, weil sie den leichten Rhythmus hat, der ermuntert, ohne zu übertreiben, und sich deshalb besonders für das Reizende eignet; nur aus dem Czardas läßt sich nichts machen, der bleibt entweder trivial oder ist kein Czardas.

Zu höheren Aufgaben erhebt sich die Instrumentalmusik in der Suite, die eigentlich noch keine rechte Kunstform bildet, weil sie eine lose Aneinanderreihung einzelner kleinerer Stücke — oft nur Tanzstücke in veredelter Form — ist, denen in der Regel ein Präludium vorangeht. Dennoch gibt sie den ersten Anstoß zur Bildung eines größeren zusammenhängenden Ganzen, das aus mehreren Teilen besteht, und diese Kunstgattung ist für das Orchester: die Sym-

phonie. Auch sie hat, wie schon bemerkt, im wesentlichen die Sonatenform, nur daß sie eine größere Ausdehnung und Durchführung zuläßt und ihr die Mannigfaltigkeit der Klangfarbe zu Gebote steht. In noch viel höherem Grade als bei der Sonate erfolgte hier die Abweichung von der herkömmlichen Regel und Wagner hat schließlich behauptet, die Komposition in dieser Form sei schon erschöpft, es lasse sich nichts völlig Neues mehr darin komponieren. Das ist ebensowenig richtig, als wenn man behaupten würde, eine der architektonischen oder poetischen Formen sei erschöpft. Neue Gedanken lassen sich in allem bringen, und daß sie eine oder die andere Form annehmen, ist nicht ein Zwang, der ihnen auferlegt und mit der Zeit abgebraucht wird, sondern sie wird dem Dichter und Architekten 2c., was sie auch dem Musiker werden sollte: die zweite Natur. Wer es dahin nicht gebracht hat, der ist eben nur halber Künstler.

Eine wichtige Änderung, die Berlioz zuerst in der Symphonie eingeführt hat, ist die, ein Hauptthema durch alle vier Sätze zu ziehen. Ein solches Wiederkehren des Themas erscheint entweder als notwendiges Ergebnis der kontrapunktischen Verarbeitung, die somit „thematisch" wird: dann ist eigentlich nur ein Satz vorhanden, der vier verschiedene Tempi hat. Denn Satz ist ein selbständiger Abschluß der Gedanken. Mit Recht hat daher Schumann seine vierte Symphonie eine Symphonie in einem Satze genannt. Als Ausnahme kann man dies gelten lassen, zumal wenn diese Verschiedenheit eigens angegeben wird. Oder die Wiederkehr ist nicht thematisch, sondern innerhalb anderer Gedanken unberechtigt zur Erfüllung des Prinzips herbeigezogen. Die vier Sätze verlieren dann ihre vollständige Selbständigkeit, ohne deshalb zu einem geordneten, einheitlichen Ganzen zu verschmelzen. Damit ist dem Werk keine neue Form gegeben, wohl aber die alte verfehlt worden. Die oft aufgestellte Forderung, die vier Sätze müßten eine Grundstimmung enthalten,[1]) ist ebenso schwer zu befolgen als der Ausdruck dieser Stimmung selbst. Wir wissen, wie wenig bestimmt ein solcher ist. Es wäre allerdings unpassend, wenn z. B. in Beethovens zweiter oder achter Symphonie statt des langsamen Satzes ein Trauermarsch folgte, aber darüber lassen sich schwer Regeln aufstellen, es

[1]) Wir finden ebensogut die gegenteilige Meinung.

kann ebensogut auf einen heitern Dur-Satz ein schwermütiger Moll-Satz folgen, und umgekehrt. Hier das Richtige herauszufinden, ist Sache des Genies.

Durch Liszt ist der Ausdruck symphonische Dichtung für Orchesterkompositionen eingeführt worden. Soll das Wort Dichtung hier überhaupt einen Sinn haben, so muß es in der weiteren Bedeutung von Kunstschöpfung genommen sein. Diese Bedeutung ist aber in dem Wort „symphonisch" auch schon enthalten, die Nebeneinanderstellung beider Ausdrücke somit ein Pleonasmus. Weil das der Fall ist, hat sich die Bedeutung des Wortes symphonisch nicht geändert, und es ist somit keine Berechtigung vorhanden, die mit Symphonie bezeichnete Form zu übergehen. Man kann mit demselben Rechte auch bei jeder Kunstschöpfung sagen, sie sei eine Komposition (im weitern Sinne nämlich), namentlich beim Maler spricht man sehr oft in dieser Weise. Wenn dann analog ein Dichter sein Sonett eine Sonett-Komposition nennen würde, dürfte er deshalb schon über die Form eines Sonetts hinausgehen? dürfte der Architekt seiner gotischen Komposition eine Kuppel aufsetzen? und wenn sie dies thäten, würden sie sich nicht unsterblich lächerlich machen? In der Musik ist das alles gang und gäbe und findet noch beredte Verteidiger. Man verbreite unter dem Publikum etwas mehr Kenntnis der Musiktheorie und Formenlehre, und der Unverstand wird auch hier aufhören ungeniert aufzutreten.

Es ist übrigens interessant zu sehen, wie selbst Gegner der Form, z. B. Wagner, sich doch nicht ganz davon losmachen können, was für sie nur ein gutes Zeichen ist. Man vergleiche einmal die Vorspiele zu Lohengrin, Tristan und „Parsifal" und man wird finden, daß sich in allen ein Hauptgedanke aus seinen einfachsten Gestalten durch die verschiedensten harmonischen Formen und Klangfarben zu kräftigem Ausdruck steigert, von da an zu seinem Anfang zurückfällt und allmählich leise verklingt. Ist das nicht auch ein Typus? Ein sehr loser vielleicht und für größere Kompositionen nicht geeignet, denn er enthält fast nur einen Gedanken, aber doch einer. Wagner hat damit bewiesen, daß die Urkraft seines unstreitig großen musikalischen Geistes nicht nur oft von selbst das Richtige trifft, sondern sogar gegen ein theoretisches Prinzip, dessen Unrichtigkeit er nicht zu erkennen in der Lage war.

Die reiche Entfaltung der musikalischen Mittel der Symphonie verleitet leicht zu quantitativen Übertreibungen. So schwärmte Berlioz immer von einem Massenorchester durch Vereinigung aller musikalischen Kräfte von Paris.[1]) Er hat vollkommen Recht, wenn er meint, man sollte dieses Unternehmen schon der Neugierde halber wagen. Mehr als ein Kuriosum wäre es aber nicht, und er irrt, wenn er meint der Schönheit damit einen wesentlichen Vorschub zu leisten. Bis zu einem gewissen Punkte bewirkt das die Masse allerdings, aber über diesen hinaus steht die künstlerische Durchführung im umgekehrten Verhältnis zur Anzahl der Musiker. Diese Grenze läßt sich allgemein nicht feststellen, sie ändert sich je nach dem Orte der Aufführung und der Qualität der musikalischen Kräfte. Bei einem hohen Grade von Vollkommenheit der letzteren liegt sie dort, wo noch ein Dirigent genügt, um das Zusammenwirken aller übereinstimmend zusammenzuhalten. Sind diese Mittel weniger vollkommen, so fängt diese Grenze schon viel früher an, weil in der Menge jeder das Gefühl hat, für sich allein nichts beizutragen zum Totaleindruck und ihm infolgedessen das Ganze nicht höher steht als seine werte Persönlichkeit, er somit für die Ausführung lässig und gleichgültig wird. Mehrere Dirigenten aber sind für ein Orchester, was viele Köche für die Suppe sind, und selbst wo sie mit der Vollkommenheit einer Maschine dirigieren wollen, vermögen sie nicht einmal im Takt vollständig übereinzustimmen. Anders steht die Sache, wenn die notwendige Aufstellung der Orchester oder Chöre, wie es auf der Bühne oft nötig ist, einen zweiten Dirigenten erheischt. Das ist immer nur für einige Zeit der Fall und erlangt von selbst die gütige Nachsicht des Publikums. Vollkommen beisammen sind solche Chöre in den seltensten Fällen. Auch die physikalischen Gesetze des Schalls kommen hier keineswegs zu Gunsten des künstlerischen Eindrucks in Betracht. Im großen Raum, den Massenaufführungen benötigen, ist nicht nur ein starker Rückprall der Schallwellen leicht möglich, sondern auch ein verspätetes Eintreffen derselben von den entlegeneren

---

[1]) Berlioz' Instrumentationslehre: „Dennoch sollte man, und wäre es bloß aus Neugierde, in einer eigens deswegen verfaßten Komposition die gleichzeitige Anwendung aller musikalischen Kräfte, welche man in Paris zusammenzubringen vermag, einmal versuchen." Er ergeht sich dann in einer genauen Beschreibung dieses Orchesters, das aus 467 Instrumentalisten bestehen müßte.

Punkten. So werden Massenaufführungen wie Kolossalbilder nicht immer die schönsten Produkte ihrer Kunst. Sie imponieren nur durch die Quantität, deren Macht uns überwältigt, wenn sie uns unvorbereitet trifft, an die wir uns aber gewöhnen, wenn sie die Seltenheit ihres Erscheinens verliert. So hat auch die Natur ihre größten Wunder nicht in den größten Gebilden vollbracht, und der Eindruck, den diese durch ihre Größe hervorbringen, würde sich gewaltig abschwächen, wenn man stets der Möglichkeit ausgesetzt wäre, auf ihre Bestandteile einzugehen. Oft ist es der nackte Felsen, der uns imponiert, dem aber keine Kraft des Wachstums innewohnt, der keinem Leben, keinem Wirken eine Stätte bietet; der kleinste Tautropfen dagegen birgt eine Welt in sich, die stets sich ändert, lebt und stirbt, und immer neues Leben in ihrem Schoße sprossen läßt. Freilich zu klein darf er auch nicht sein; wenn wir erst alle Mittel der Wissenschaft in Anspruch nehmen müssen, um ihn überhaupt wahrzunehmen, verliert er seine Bedeutung für uns. Aber der tiefe Eindruck der Qualität des Kleinen ist dauernder und fester als der heftige und seichte der Quantität. So sehen wir auch die Völker allmählich zu der Einsicht kommen, daß die Aufgabe und Macht der Kunst nicht gerade im Großen liegt, nur ein unerfahrener, ich möchte sagen kindischer Sinn kann sie darin noch suchen. Die Zeiten sind vorüber, wo man einen Koloß von Rhodus als schönstes Kunstwerk pries und die riesigen, aber steifen Statuen und einförmigen Pyramiden der Ägypter bewunderte. Die Architektur arbeitet wohl auch heute noch in Riesenformen, aber doch in ganz anderer Weise als früher, indem sie mit großer Sorgfalt kleinere Formen in vollendeter Schönheit zu einem großen Ganzen aneinanderreiht, und nicht nur die reine Größe gleichförmig aufrichtet. So schafft sie nicht bloß den Effekt des Kolossalen — die bloße Wiederholung des Einfachen — sondern eine zu einem Ganzen verbundene Anhäufung kleiner, abwechselungsreicher Schönheiten. So sollte auch die Musik in ihren größeren Formen vorgehen, eine Notwendigkeit, die man immer mehr zu vergessen scheint. Man arbeitet viel zu viel mit der bloßen Kraft des Schalls, dem schillernden Reiz des Klangs, dessen Pracht über ganz gewöhnliche Gedanken in verschwenderischer Fülle ausgegossen deren innern Wert verdeckt, doch nur so lange, als man sich an ihn noch nicht gewöhnt

hat. Immer mehr vermißt man jene Detail-Schönheit, jene saubere Subtilität der kontrapunktischen Arbeit, durch die Bachs und Händels Werke glänzen. Immer nur große Striche, Malerei al fresco, über die man schnell hinweg muß, um sie nicht zu entlarven.

Stil, Manier; Talent, Genie, klassische und romantische Musik.

Wenn wir in der Musik von Stil reden, so müssen wir diesen Begriff zuerst im allgemeinen etwas genauer fassen. Man kann von Stil im objektiven und subjektiven Sinn reden, welch letzterer von einer ganzen Reihe von Individuen,[1]) einem ganzen Zeitalter gebraucht werden kann, von Stil in absoluter und individueller (auch historischer) Fassung, man kann mit Viollet le Duc unterscheiden zwischen Stil und Stile. Das sind gleichbedeutende Unter-

---

[1]) Zimmermann will einen solchen nicht anerkennen. Er nennt Stil das System aller Regeln, die untereinander verwandt sind, also die Unterordnung aller unter eine gemeinsame Regel. Diese Verwandtschaft muß eine natürliche auf dem Inhalt beruhende sein. Der Stil kann also nicht anders als in der Natur der Sache selbst liegen. Es gibt daher nur einen Stil und „keinen sogenannten geschichtlichen Stil, so wenig wie einen nationalen oder gar individuellen". (Ästhetik II. § 313.) Dem gegenüber erwidern wir: Das Prinzip des Stils ist allerdings nur eines, aber insofern als die Selbständigkeit des Inhalts mit zur Aufgabe des Künstlers gehört, und wir diesen oder jenen Inhalt nur bei den Kunstwerken gewisser Künstler finden, somit auch die ihnen angemessene stilgemäße Ausdrucksweise, dürfen wir dann diesen Stil seinen, des Künstlers Stil nennen, weil nur er solche Inhalte geformt hat. In der Musik tritt das noch deutlicher hervor, als in den andern Künsten, weil ihr Inhalt nicht ein durch bekannte Begriffe bestimmbarer ist, also eine stilgemäße und zugleich nur individuelle Fassung nicht ausschließt, sondern mit dem bei jedem Künstler völlig neuen nur ihm eigentümlichen Inhalt erst entsteht. Sein Stil entsteht mit seinem Inhalt. Freilich, so lange Zimmermann eine eigentliche Erfindung gar nicht anerkennt, sondern nur eine Entdeckung an sich gegebener Formen, wird er auch das individuelle derselben nicht zugeben können. Mit jener wird auch die Verneinung dieses fallen. Das sollte eigentlich auch Hanslick thun, der aber inkonsequent die individuelle Fassung des Stils zugibt. Er scheint eben weniger einem tiefliegenden Prinzip, als einer natürlichen, zum Glück richtigen und durch die Beachtung der Thatsachen gelenkten Neigung zu folgen. — Zimmermann geht hier abermals über Herbart hinaus, der noch von einem Stil der „Nationen und Zeiten" spricht (Einltg. i. d. Ph. § 115).

scheidungen, beide sind in der Musik möglich. Wir nennen Stil diejenige Art des Ausdrucks, die dem Wesen des Gegenstandes entspricht. Stil ist vollendete Wahrheit der Darstellung, soweit diese Aufgabe der Kunst ist.[1] Jede Kunstgattung hat daher ihren Stil, ihre Form, die so und nicht anders der Ausdruck ihres Wesens ist. Der Opernstil unterscheidet sich vom Oratorienstil, der der Theatermusik von dem der Konzertmusik und Kirchenmusik. Der Unterschied beruht hier auf der Bevorzugung der Erfindung oder der Arbeit und der daraus resultierenden leichteren oder schwereren Auffaßbarkeit der Musik. Aufführung von Opern in der Kirche oder Messen im Theater ist gleich stilwidrig. Letzteres wird nur dadurch ermöglicht, daß die Messen größtenteils von Haus aus den Stil verfehlt haben. Der Konzertsaal wird am ehesten beide Arten aufnehmen können, zumal gewöhnlich keine ihre Stilreinheit vollkommen bewahrt.

Auch von den einem ganzen Zeitalter eigentümlichen Formen, den Stilen, Stilarten können wir in der Musik reden. Es wird sich sehr gut erkennen lassen, aus welcher Periode ein Musikstück herrührt. Man vergleiche ein Adagio aus einer Symphonie Mozarts oder Beethovens und ihrer Zeitgenossen mit denen aus der Zeit Schumanns. Obgleich sie alle untereinander verschieden sind, so haben doch die ersteren und die letzteren die ihnen eigentümlichen Stile, aus denen man die Periode, in der sie geschaffen, erkennen kann. Noch auffallender dürfte dies bei Kompositionen aus der Zeit Bachs und solchen aus der Zeit Lisztš und Wagners sein. Schon durch Zusammenstellung gewisser Namen in der Musikgeschichte, deren Beziehung und Anregung durcheinander unzertrennlich ist von ihrem Schaffen, wird eine solche Stilart bezeichnet. Namen wie Bach und Händel, Haydn und Mozart (Beethoven); Weber, Marschner; Berlioz, Wagner, Liszt; Mendelssohn, Schumann; Bellini, Donizetti; Rubinstein, Goldmark und noch

---

[1]) Goethe, Nachahmung der Natur: „Wie die einfache Nachahmung auf dem ruhigen Dasein einer liebenswürdigen Gegenwart beruht, die Manier eine Erscheinung mit einem leichten fähigen Gemüt ergreift, so ruht der Stil auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis, auf dem Wesen der Dinge, insofern uns erlaubt ist, es in sichtbaren und greifbaren Gestalten zu erkennen."

viele andere minder bedeutende und einflußreiche Gruppen werden ewig beieinander stehen, während andere, deshalb nicht weniger geltende außerhalb derselben stehen bleiben. Aber auch jeder einzelne Komponist hat seinen Stil, durch den er sich selbst von den andern derselben Gruppe unterscheidet. Es gehört oft ein feines musikalisches Gefühl dazu, diese Eigentümlichkeit eines bestimmten Komponisten herauszufinden und nachzuahmen; ein Fall, der in der Musik nicht selten vorkommt. So hat Mozart eine Ouvertüre im Stile Händels komponiert, und in dem gewöhnlich ihm zugeschriebenen Schluß zur Iphigenia-Ouvertüre wäre es nötig gewesen, den Glucks herauszufinden, ein Wagnis, das absolut nicht gelang, noch weniger als bei Wagner, der in seiner Weise, aber wenigstens mit Gluckschen Themen weiterphantasierte. Nicht zu vergessen die kleineren Nachahmungen fremder Stilarten in Opern, wo sie durch die Situation herbeigeführt werden (in den Meistersingern, Czar und Zimmermann). Der Stil Wagners selbst wurde unzähligemale bewußt und unbewußt nachgeahmt.

Wird eine gewisse Ausdrucksform in allen Kompositionen, ohne Rücksicht auf das Wesen des Kunstwerks gebraucht, so entsteht Manier, z. B. das Crescendo in Rossinis Ouvertüren, der eigentümliche ritardierende Schluß mit der stereotypen Baßführung — meist nach einer plötzlich unterbrechenden Pause — in Bachs und Händels Chorwerken. Wo die Beibehaltung einer stereotypen Form Hauptsache wird und ihr gegenüber die Bedeutung und Freiheit der Erfindung zurücktritt, wird die Manier zur Schablone (so in manchen italienischen Gesangsvariationen).

An Stil und Manier zeigt sich Talent und Genie. Die gewöhnliche Fassung des letzteren ist die, daß man sagt, das Genie erzeuge alles aus sich selbst heraus und bedürfe nicht nur keiner Belehrung von außen, sondern schließe dieselbe sogar aus; Genialität sei ein unbewußtes Treffen des Richtigen, so daß die Genies eigentlich alle ohne Verstand herumlaufen müßten. Schon Jean Paul bemerkt dazu:[1]) „wer sich ein Genie ohne Verstand denken kann, der denkt es sich eben ohne Verstand.“ Die Definition Kants[2]) hin-

[1]) Vorschule der Ästhetik.

[2]) Kant, Krit. d. Urteilskraft, § 49: Genie ist „die musterhafte Originalität der Naturgabe eines Subjekts, im freien Gebrauche seines Erkenntnis-

gegen berührt zu wenig das Eigentümliche des Genies und paßt so ziemlich auf alle selbständigen geistigen Errungenschaften. Dem gegenüber blieb Talent immer eine geringere Stufe von Genialität. Von allen verschieden hat Grillparzer[1]) in einer wie mir scheint sehr treffenden und scharfsinnigen Untersuchung den quantitativen Unterschied von Genie und Talent aufgehoben und an dessen Stelle einen qualitativen gesetzt: „Genialität ist Eigentümlichkeit der Auffassung, Talent Fähigkeit des Wiedergebens.“ Das eine bezieht sich auf den Inhalt, das andere auf die Form. Als Beispiel erwähnt er hier den Unterschied zwischen dem Sprachentalent, das sehr bald fremde Sprachen fertig zu sprechen (wiederzugeben) im Stande ist, und dem Sprachgenie, d. i. Sprachforscher. Wenn dem so ist, wird sich der Wert von Genie und Talent in Kunst und Wissenschaft anders stellen. In der Wissenschaft, wo es mehr auf die Gedanken als auf deren Wiedergabe ankommt, wird das Genie höher stehen. (Kant will die Genialität als Gesetzgebung gerade nur auf die Kunst beschränkt wissen.) In der Kunst haben wir gesehen, daß Künstlerschaft erst damit beginnt, der Idee die sinnliche Form zu geben, also mit der formellen Wiedergabe der Gedanken, die dem Talent zukommt. Obgleich nun zugegeben werden muß, daß in einem Künstler Genie und Talent gleichberechtigt sind, wird man doch sagen müssen, daß derjenige, bei welchem das Talent überwiegt, höher steht als der, bei welchem das Genie vorherrscht. Eines von beiden ganz allein gibt es nicht. Das Verhältnis wird übrigens nicht in allen Künsten ganz gleich sein. Der Dichter z. B. wird seine Genialität in vernünftigen Gedanken finden, der Musiker hingegen, dessen Kunst mit Begriffen keinen bestimmten Zusammenhang hat, in musikalischer Erfindung. Während ein Dichter mit großem Talent und geringer Genialität immer schwerer zu denken sein wird — eine gewisse geistige Höhe ist unerläßlich — kann man das musikalische Genie allerdings mit sehr wenig Vernunft und auch fast „ohne Verstand denken“ (den musikalischen ausgenommen), Beispiele hierzu:

---

vermögen“ und § 46 „Genie ist das Talent (Naturgabe), welches der Kunst die Regel gibt“.

[1]) bei der Ansicht Schubarts (Ästhetik der Tonkunst St. 372), „das musikalische Genie hat das Herz zur Basis“, brauchen wir uns wohl nicht aufzuhalten.

sämtliche Kompositeure. Doch keine Regel ohne Ausnahme. Zur Dichtkunst ist verhältnismäßig am meisten Genialität nötig, ohne daß aber das allgemeine Verhältnis von Genie und Talent ganz verschoben würde. In der Musik also ist das Genie reich an Erfindung und Melodie, auf deren Verwertung es bei der Komposition weniger Wert legt und so in der Ausführung weit hinter dem zurückbleibt, wozu es von Natur befähigt wäre, während das Talent durch die formelle Kunst glänzt und dadurch selbst über den Mangel an Gedanken hinwegtäuschen kann. Das Genie ist reich an musikalischem Inhalt, das Talent reich an musikalischer Form. Von diesem Standpunkte aus hat Grillparzer seinerzeit sehr richtig Berlioz ein Genie ohne Talent, David ein Talent ohne Genie genannt. Es kommt häufig genug vor, daß Kompositionen unter der Genialität ihrer Schöpfer, die sich entweder keine Mühe nehmen, ihre Komposition in vollendete Formen zu bringen, oder dies überhaupt nicht im Stande sind, leiden, ja daß Kompositeure vor lauter Genialität gar nichts zu Stande bringen; die Leichtigkeit, mit der sie bei der Fülle ihrer Gedanken produzieren könnten, verlockt sie, sich keine Mühe dazu zu nehmen.[1]) Aus allen diesen Gründen werden wir die musikalischen Genies mehr unter den Opernkompositeuren, die Talente mehr unter jenen finden, die Quartette, Symphonien 2c., kurz Konzert- oder Kirchenmusik komponieren. Meyerbeer, Wagner, Auber, Rossini u. a. sind durchaus Genies gewesen, und keiner von ihnen hätte je eine Symphonie zu Stande gebracht. Sie verschwenden ihre Melodien, um damit zu zünden und zu begeistern. Die Talente erhalten schwerer, aber anhaltender die Bewunderung der Menge. Sie verstehen es, aus den unscheinbarsten Wendungen ein großes harmonisches Gefüge zu machen. Dahin gehören Bach, Händel, von den neueren Brahms, während Schumann und Mendelssohn so ziemlich beides gleich haben, aber von keinem sehr viel. Dies letztere finden wir nur bei Mozart, wohl auch bei Beethoven und Haydn, obwohl so manche Werke des ersteren mehr genial, des letzteren mehr talentvoll sind. Wir werden ferner aus denselben Gründen Stil bei Talenten, Manier bei Genies finden. Man

---

[1]) Grillparzer: „Genie ohne Talent ist ein Vorsatz ohne That, ein Wollen ohne Können."

spricht auch gewöhnlich von einem Stil Palestrinas, Bachs u. s. w., aber von Meyerbeers, Wagners, Liszts Manier. Manier entsteht eben durch die Unbehilflichkeit in entsprechender neuer Formgebung.

Wir sehen aus den oben angeführten Namen, daß wir weit zurückgreifen müssen, um Talente zu finden, die Genies dagegen mehr der neuern Zeit angehören, während die mittlere Zeit der Genies mit Talent die klassische Periode genannt werden kann. Dem entsprechend wäre die erstere die vorklassische; die Herrschaft der Genies mit geringem Talent läßt uns die romantische Periode erkennen.[1]). Diese Charakteristik würde beiläufig übereinstimmen mit der Ansicht Hegels, der die romantische Kunst diejenige nennt, in der die Idee die Form überwiegt. Wenn wir auch in der Musik nur von musikalischem Inhalt sprechen können, die Idee aber objektiv unerkennbar bleibt, so könnte wohl auch Hegel dieses Ge-

---

[1]) Nach Zimmermanns Unterschied der klassischen und romantischen Kunst, der auf vollendetem und unvollendetem Vorstellen beruht, könnte es ein klassisches Kunstwerk eigentlich gar nicht geben. Das Klassische müßte stets ein Ideal bleiben, das durch die Verkörperung immer romantisch werden müßte. Damit verträgt sich aber nicht sein Ausspruch, daß Shakespeare nicht weniger klassisch sei als Homer; sie beide sind ja nur konkrete Erscheinungen, die eben dadurch schon eine subjektive Färbung erlangt haben. „Das Klassische ist in der Zeit, die Klassizität ist außer aller Zeit. (II. § 213.) Ob jemals realisiert oder nicht, das absolut Gefallende bleibt dies." Wir müssen auch hier dabei beharren: Entweder ist die Klassizität außer aller Zeit, dann kann nichts von ihr in der Zeit sein, oder das Klassische ist in der Zeit, dann kann sein Begriff: „die Klassizität" nicht ganz außerhalb derselben stehen. Der Begriff Baum muß ebensogut in jedem konkreten Baum enthalten sein, als er in keinem ausschließlich enthalten ist. Er darf nicht außerhalb allem stehen. Die Klassizität soll das Gefallende bleiben, auch wenn es nicht realisiert ist? Dann müßte sie dadurch gefallen, daß wir sie bloß denken können. Aber indem wir die Klassizität wirklich denken, denken wir schon subjektiv, stellen wir unvollendet vor, werden wir romantisch. Zimmermann mußte ferner, weil das unvollendete Vorstellen dem vollendeten vorangehen muß, die romantische Periode vor die klassische stellen. In der Musik stimmt das nun nicht. Hier geht die klassische vor der romantischen; bei Zimmermann ist nun freilich alles was nicht klassisch ist romantisch; ein drittes kann es seiner Ansicht nach nicht geben. Aber es widerstrebt uns zu sehr, die Zeit vor unsern Klassikern in der Musik, sowie etwa unbedeutende Nebenerscheinungen ihrer und unserer Zeit mit Berlioz und Wagner in die eine Klasse des Romantischen zu setzen.

ständnis hier machen, da auch nach ihm die Musik eines begrifflichen Inhalts entbehrt. Die romantische Periode fängt eigentlich schon mit Spohr an, trägt aber bei ihm wie seinen ersten Nachfolgern noch nicht jene kühne Verachtung der Form, welche die späteren zur Schau trugen. Im übrigen zeigen sich bei ihnen dieselben Prinzipien, wie bei den Romantikern der Dichtkunst. Merkwürdig erscheint nur dabei, daß man ihr Auftreten namentlich seit Berlioz mit derselben Überschwenglichkeit begrüßte wie seinerzeit in der Dichtkunst, trotzdem damals die Begeisterung für die dichterische Romantik schon einem kühlern Urteile Platz gemacht hatte. Auch hier tritt wieder die Abneigung gegen das Gesunde und die Vorliebe für das Übernatürliche ein. Statt der frischen, thatkräftigen Gestalten aus dem Volke, deren Erscheinen auf der Bühne seinerzeit so freudiges Aufsehen erregte, kommen Gnomen, Erdgeister und Elfen, blasse Märchengestalten und die kühle, nordische Götterwelt, mit der wir heute schon allen Zusammenhang verloren haben, wunderbare Helden, die ihre Berechtigung aus einem unverständlichen Winkel irgend eines philosophischen Systems herholen. Selbst die alte, anscheinend abgethane Taschenspielerei des Ausstattungszaubers kommt wieder als „notwendiger Bestandteil“ mit auf die Bühne, und die gute Wandeldekoration, an der sich unsere Voreltern erfreuen mochten, die aber schon von unserer Jugend vornehm belächelt wurde, gelangt wieder zu Ehren. Kein Kunststück mit Wasser, Feuer, Licht und Farbe ist schlecht genug, um nicht herbeigeholt zu werden zur Herstellung einer idealen Welt voll Wunder und übernatürlicher Kräfte. So lange sie überrascht, wird sie ihre Wirkung thun, doch wehe, wenn man sie kennt; bedacht und zergliedert stürzt sie mit Hohn und Spott zusammen. In der Instrumentalmusik kennzeichnet sich die romantische Periode durch das Streben nach Ausdruck. Weil die Erfindung die Fähigkeit des Wiedergebens überwiegt, hält sie ihren ursprünglichen Zusammenhang mit der Idee so weit aufrecht, daß sie sich vermißt, sie durch den Inhalt erkennen zu lassen. Und wenn der Künstler die Ohnmacht dieses Bestrebens erkennt, greift er zum Programm. Aus demselben Grunde gibt er an, alle Form zu verachten, angeblich weil sie immer der Natur der „Idee“ entsprechen müsse und aller Typus ein Widerspruch sei, vergißt aber, daß bei andern die Form eben schon so

zur zweiten Natur geworden ist, daß sie nicht erst einer gegebenen Erfindung als fremde aufgezwungen zu werden braucht, sondern gleich ursprünglich gar nicht anders als organisch mit ihr verbunden entsteht. Für den Romantiker ist die Form eine absolute Herrscherin, gegen die er sich auflehnt, dem Klassiker der ewig treue Freund und Diener. Daher das starke Hervortreten der Individualität, die Unruhe im Rhythmus, Takt und Tonfall, der beständige Kampf zwischen dem Inhalt und der spröden, ungefügigen Form. Was der Romantiker tapfer bezwingt, kommt beim Klassiker von selbst, als könne es gar nicht anders sein. An Stelle der klassischen Ruhe tritt die tiefe Gemütserregung; regellose Erzeugnisse einer üppigen Phantasie, das Charakteristische und Interessante werden als höchste Stufen der Kunst gepriesen. Man hat sogar versucht häßlich zu werden, ist aber damit nur so weit gekommen, als man mit musikalischen Mitteln überhaupt kommen kann, ohne den Begriff Musik ganz aufzuheben. Alles das zur Aufgabe der Kunst zu machen, beruht auf einer Verwechselung des allgemein Ästhetischen mit dem Schönen; von allen diesen Erscheinungen muß die Kunst befreit werden, will sie zur reinen Schönheit gelangen. Es muß jedoch schließlich zugestanden werden, daß die Romantik in der Musik eine größere Berechtigung und Bedeutung hat als in den andern Künsten, weil sie mit ihren eigentümlichen, alle Bestimmtheit ausschließenden Mitteln viel eher geeignet ist, uns in eine ideale, wunderbare Welt zu entrücken, als andere Künste, die mit einem Fuß auf festem Boden stehen.[1]) Daher die lange Dauer der romantischen Periode in der Musik und ihre große Wirkung auf alle Geister, die sie anfangs mit zwingender Gewalt in wildem Taumel mit sich fortriß oder nur als bitterste Feinde stehen ließ.

Produktion und Reproduktion, Künstlerschaft und Virtuosität; Bearbeitungen.

Dieselbe Ursache, welche die Unterscheidung von Inhalt und Form notwendig machte, bringt noch einen andern wichtigen Unter-

---

[1]) Jean Paul: Vorschule der Ästhetik § 23. „Half nicht vielleicht der unbestimmte, romantische Charakter der Musik es mit erzeugen, daß gerade die nebligen Niederlande viel früher große Komponisten bekamen, als das heitere

schied auf, den von Komposition und Reproduktion. So lange man sich in der Musik mit der einfachen Erfindung begnügte, waren diese und die Wiedergabe in einer Hand vereinigt. Der „Sänger" war Kompositeur und ausübender Künstler zugleich, ja größtenteils auch der Dichter. Der Minnesänger, der mit der Guitarre in der Hand von einer stolzen Burg zur andern zog, der Troubadour, der auf der Mandoline seine Ständchen brachte, sie waren alles in einer Person und vielleicht gerade deshalb alles andere mehr als Musiker. Eine unbefangene Betrachtung der damaligen Verhältnisse wird uns auch ergeben, welchem Triebe wir diese erste Pflege der Kunst verdanken. Wenn die Jungfrau in ihrer Kemnate am Spinnrocken saß, gedankenvoll das Rädchen drehend, und aus dem Garten der holde Sang ans Fenster herüberklang, erst schüchtern und leise, dann stürmisch und entschlossen, was war es wohl, das die Jungfrau zu dem Sänger zog, die vollendete Komposition, die schönen Verse? Eine Ästhetik interessiert das weiter nicht, für sie kommt vielmehr in Betracht, daß die höheren Anforderungen und die Ausbildung der Vielstimmigkeit der Musik für jeden einzelnen Punkt die volle Hingebung einer Person erforderte. Der Kompositeur war bei der Ausführung an Mehrere gebunden, die zur Reproduktion des Ganzen mitwirken mußten. Die Trommler und Pfeifer des Städters, die Trompete des Kriegers, das Horn des Jägers genügten nicht mehr einzeln, sondern nur in ganzen Chören. Es entstanden besoldete Spielleute und das hatte zunächst zur Folge, daß die Technik der Instrumente leichter bewältigt werden konnte von solchen, die ihr ganzes Leben zur Erlangung dieses Könnens opferten. In Anbetracht dieses Umstandes konnte nun der musikalische Gedanke in einer Form erscheinen, dessen Reproduktion, sei es nun auf dem Instrumente oder durch die menschliche Stimme, die vollständige Beherrschung dieses musikalischen Mittels verlangte, deren Erlangung aber auch Zeit und Mühe erforderte. Mit alle dem brauchte sich nun der Komponist nicht mehr abzugeben, wenn er wußte, daß es Leute gibt, die seine Werke seinem Willen gemäß auszuführen im Stande sind. Und weil dies der Fall war, konnte er seine Anforderungen auch höher

helle Italien, das lieber die Schärfe der Malerei erwählte, sowie aus demselben Grunde jene mehr in der unbestimmten Landschaftsmalerei idealisieren und die Welschen mehr in der bestimmten Menschengestalt?"

stellen, denn die technischen Fertigkeiten der Ausführenden steigern sich durch fortwährende Übung, und ein immer höherer Grad derselben bildet das allgemein erreichte durchschnittliche Ziel. Die Benötigung Mehrerer zur Ausführung eines musikalischen Werkes, die nunmehr unerläßlich ist, hat aber auch ihr Mißliches. Sie beschränkt die musikalische Reproduktion auf einen kleinen Kreis Musikkundiger, die ein unter ihnen stehendes Mittelmaß musikalischen Könnens nicht zur Mitwirkung zulassen, und ermöglichen dieselbe nur bei der seltenen Gelegenheit der Zusammenkunft, wenn sie nicht gerade eine besoldete Körperschaft bilden, bei denen wieder das triviale, aber doch unentbehrliche Moment der Bezahlung den Genuß vielleicht noch seltener macht. Geringe, also leicht zu beschaffende Anzahl der Ausführenden ohne Beeinträchtigung der Vielstimmigkeit bei der Reproduktion mußte das Ziel dieser nächsten Musikperiode werden. So dürften es ausschließlich praktische Gründe gewesen sein, die zur Erfindung eines Instrumentes führten, das diesen beiden Anforderungen zugleich entsprach. Dieses war als Nachbildung der Blasinstrumente (Pfeife, Flöte 2c.) die Orgel, deren sehr einfache Grundidee die bloße Zusammensetzung mehrerer Pfeifen war, bei denen die Maschinerie eines Blasebalges die sonst zu solchem Aufwand benötigten vielen menschlichen Lungen zu ersetzen hatte. Die dadurch entstehenden Hebel und Gänge konnte eine Person in Bewegung setzen. Wie gründlich und vollständig das zunächst gesteckte Ziel damit erreicht war, beweist ihre rasche und weite Verbreitung. Über das, was die Orgel leistete, wollte man in der Zeit, wo die Kirche noch Mutterstelle bei der Musik vertrat, gar nicht hinausgehen. Was wir seit ihrer Erfindung festzuhalten haben, ist der Eintritt einer neuen Periode. Die erste entstand durch die Möglichkeit der Ausführung aller Tonarten auf einem Instrumente, der Geige — dadurch bekam die Erfindung, der musikalische Inhalt einen Anstoß; die zweite entsteht durch die Ermöglichung der Vielstimmigkeit bei der Reproduktion eines Musikers — dadurch erhält die Form ihre volle Ausbildung. In der Zeit, welche beide Instrumente kennt, kann die Kunst beginnen, ihre höchste Blüte zu erreichen. Der Übergang der Musik auf ein freieres, weltliches Gebiet machte die Schwerfälligkeit der Orgel fühlbar und führt zur Erfindung eines zweiten Instrumentes, das mit den allgemeinen Eigenschaften der

Orgel die der leichten Spielart vereinigen soll. Das geschieht durch eine Nachbildung der Saiteninstrumente, und zwar jener, bei denen der Ton fertig dasteht. So entsteht das Klavier. Die Technik dieses Instrumentes ist eine so einfache und genügt zu ihrer Bewältigung ein so geringer Grad echt musikalischen Sinnes, daß die Möglichkeit der Reproduktion auf diesem Instrumente heutzutage keinem verschlossen bleibt. Damit ist der Musikreproduktion ein bedeutender Vorschub geleistet, jeder kann sich selbst mit Leichtigkeit den Genuß größerer, vielstimmiger musikalischer Werke verschaffen, die Zahl der Musikanten wächst unverhältnismäßig gegen die Zahl der Komponisten, das Mittelmaß des Musikverständnisses wird höher und allgemeiner. Nur für die Förderung der musikalischen Komposition geschieht durch das Klavier wenig oder gar nichts. Wohl entsteht jetzt eine große Anzahl früher unmöglicher Kompositionen, die auf den Tasten geboren sind und an ihnen kleben bleiben, eine Unzahl kleiner Klavierstücke als leichter Reiz für die musikalische Halbwelt, mühelos ausführbar und in ihrer Regellosigkeit eine beliebte Produktion seichter, zügelloser Phantasie; aber im Ganzen profitiert die Komposition nicht viel von dem Klavier. Im Gegenteil, diese Art derselben vergiftet den gesunden musikalischen Sinn des Volkes und leitet ihn, wo er gering vorhanden ist, von Anbeginn in eine falsche Richtung, an der er sich erquickt und rasch befriedigt. Die Komposition höherer Gattung wird deshalb nicht zahlreicher, und das hat zunächst zur Folge, daß sie bei dem ungemein gesteigerten Bedürfnis nach Musik zu oft wiederholt wird und uns schließlich übersättigt. Das Bestreben, in der Kunst immer Neues zu suchen, wird nicht befriedigt; die Kompositionen werden abgespielt. Ist es also ein Wunder, daß die Musik um dieselbe Zeit, in der die Herrschaft des Klaviers beginnt, sich über alle Kreise der Bevölkerung zu erstrecken, in ihre romantische Periode tritt, die das Charakteristische und Interessante, vor allem aber das Neue, wie es auch immer aussehen mag, bevorzugt? Die Gefahr der Verflachung, die an und für sich in der Musik liegt, wird durch das Klavier noch größer, denn es gestattet deren Anwendung ohne weiteres an allen Orten. Das Mißverhältnis von Produktion und Reproduktion wird ebenfalls immer größer und trägt unendlich viel dazu bei, uns die Musik mit der Zeit zuwider zu machen. Was Kant als eine Folge

davon ansah, daß die Musik mehr Genuß als Kultur sei und nichts zum Denken übrig lasse, wird auf dieses Mißverhältnis zurückzuführen sein. [1]) Wäre dieses Verhältnis in den andern Künsten dasselbe, so würde es ihnen gerade so ergehen. Und wenn wir auf der Bühne Wallenstein oder Götz gerade so oft hören würden, wie etwa die Hugenotten [2]) oder die Zauberflöte, [3]) sie könnten uns auch völlig unerträglich werden. Dazu kommt, daß wir Teile aus Opern und andern größeren Kompositionen oft bei ganz unpassenden Gelegenheiten zu hören bekommen und ihnen noch manchmal eine ganz fremde Form gegeben wird: Tanzstück, Marsch, Quodlibet und ähnliche Geschmacklosigkeiten. Ja bei unserer eigenen Musikübung kann uns ein Musikstück bis zur Erlangung der zur Aus führung nötigen Fertigkeit völlig zuwider werden. In der Dichtkunst fällt das alles weg. Aber selbst bei ihr tritt der Überdruß ein, wenn wir durch äußere Verhältnisse gezwungen würden, eines ihrer Werke oft zu hören. Man denke nur an diejenigen Gedichte und Schauspiele, die in der Schule gelernt und unzähligemale examiniert

---

[1]) Kant, Krit. d. Urt.-Kft. § 53. Weil die Musik mehr Genuß als Kultur ist, „verlangt sie öfteren Wechsel, und hält die mehrmalige Wiederholung nicht aus, ohne Überdruß zu erzeugen".

Dagegen sagt Schopenhauer (Welt als Wille und Vorstellung II. 312), daß Musik am meisten Wiederholung vertrage, und daß in keiner Kunst ein da capo so gut möglich, ja geboten sei, als in der Musik. (Wir möchten hier doch die Architektur ausnehmen, die zur Herstellung der räumlichen Symmetrie ebenfalls Wiederholungen braucht, und gewisse kleinere formelle Wendungen innerhalb des ganzen Kunstwerks noch viel öfter wiederholen kann.)

Auch Herder, Kalligone (2. T. 177), gerade mit Bezug auf diese Stelle Kants: „Gerade die Musik leitet und fordert unter allen Künsten am meisten Wiederholung; bei keiner wird das ancora so oft gehört." Desgl. Krüger (Beiträge St. 150): „Manchem ist ein Gemälde vielmal wiederholt ansehen lästig: ein Volkslied schleicht immer tiefer ins Herz, je öfter es klingt."

[2]) Die im Jahre 1836 komponierten „Hugenotten" erlebten in der großen Oper in Paris am 11. August 1879 die 666. Aufführung. Welches noch viel ältere Drama könnte sich einer ähnlichen Berücksichtigung erfreuen. Wir bauen eben separate Häuser für die Oper wie für das Schauspiel, stellen an beide dieselben Anforderungen täglichen Genusses und besitzen weder in beiden Künsten eine gleich reiche Litteratur, noch wäre es möglich, daß wir sowohl wegen des verschiedenen Alters dieser Künste, als auch wegen der größeren technischen Schwierigkeit der Komposition, je eine solche besäßen.

[3]) Von Martha, Lucia, Troubadour gar nicht zu reden.

wurden. Wie lange braucht es, ehe wir in spätern Jahren über diese widerliche Empfindung hinweg zum vollen Genuß der dichterischen Schönheiten gelangen. Wie sehr würde sie aber noch vermehrt werden, wenn wir auch Stellen aus unsern Klassikern bei denselben Gelegenheiten hören würden wie Musik, und uns weder der enge Kreis gesellschaftlicher Zusammenkunft noch die sorglose Stimmung öffentlicher Belustigungsorte vor einem Monolog Hamlets oder Fausts bewahren würde.

Die strenge Teilung zwischen Produktion und Reproduktion der Musik schafft allmählich einen neuen Stand, den der Virtuosen, d. i. jener ausübenden Musiker, welche die von den Komponisten ihrer Zeit verlangten Anforderungen an die Instrumental- oder Gesangstechnik nicht nur spielend bewältigen, sondern auch auf längere Zeit hinaus die in dieser Hinsicht erreichbare Grenze fixieren. Die Entstehung dieses Standes hängt zusammen mit der größeren Pflege der Musik an den Höfen pracht- und kunstliebender Fürsten, die ihren Musikanten eine Existenz sicherten und somit die Möglichkeit boten, ein ganzes Leben der Musikreproduktion zu widmen. Damit erhält die Musik zuerst ihre „Kapital bildende Kraft“;[1]) merkwürdigerweise früher in dem tiefer stehenden (weil erlernbaren) Teile des musikalischen Schaffens, der Reproduktion. Die Komposition dagegen erhält sie später, erst um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts durch Entstehung einer Gesetzgebung zum Schutze des litterarischen Eigentums. Das bedeutet für den Musiker sehr viel, er nimmt jetzt eine ganz andere Stellung ein im gesellschaftlichen Leben[2]) als früher, wo er vergessen in Armut lebte, und es sich als besonderes Glück anrechnen konnte, wenn er das immer bittere,

---

[1]) Ein Umstand auf den zuerst der Nationalökonom Stein aufmerksam gemacht hat. Nur verlegt er den Zeitpunkt zuviel an die Entstehung des Klaviers, was entschieden zu spät gegriffen ist; es gibt doch schon viel früher auch andere Virtuosen als Klavier-Virtuosen (in einem Aufsatz über „Musik und Staatswirtschaft“, der weniger ins einzelne übergehend, doch einen erhabenen Aussichtspunkt bietet auf die Entwickelung der Musik).

[2]) Stein (ebenda): „damit wird sie (die Musik) ihren Platz in einer gesellschaftlichen Ordnung empfangen, in der das Maß des Kapitals das Maß der öffentlichen Geltung geworden ist“. Man vergleiche als Beispiel die Stellung Mozarts oder Haydns mit der Meyerbeers und Wagners und man wird die Bedeutung der „Kapital bildenden Kraft“ begreifen.

wenn auch hinreichende Gnadenbrot eines Fürsten genießen durfte, um dafür auf seinen Befehl schleunigst mit einer Komposition bereit zu sein. Freilich gelangen dann auch manche Geschäftsmänner zur Komposition, aber das ist noch immer besser, als wenn echte Talente, ihren Ehrgeiz eine gesellschaftliche Stellung zu erringen, durch die Musik nicht befriedigen können, und sie deshalb ganz aufgeben. Die Musik geht in dieser Beziehung gerade den umgekehrten Weg, wie die Architektur, bei der sich von allem Anfang die Teilung zwischen Schöpfung und Ausführung vollzog. In der Architektur erhält die erstere ihre „Kapital bildende Kraft" lange vor der letzteren. Der Architekt wurde bezahlt oder beschenkt, die Arbeit war lange umsonst, zuerst durch die Sklaven, dann durch die Robot. Der Vergleich zwischen Musik und Architektur läßt sich in dieser Beziehung noch weiter führen. Der ausführende Musiker spielt im Chor oder Orchester dieselbe Rolle, wie der Arbeiter beim Bau, der Dirigent gleicht dem Baumeister. Wenn auch die Verschiedenheit der Wirkungskreise des Musikanten und Arbeiters nicht übersehen werden darf (dem Musiker nützt das Verständnis des ganzen Werkes, dem Arbeiter nicht), so läßt sich aus dieser Zusammenstellung doch soviel entnehmen, daß Ausführung, selbst Virtuosität darin noch keine Künstlerschaft bedeutet, der Virtuos ist noch kein Künstler, trotzdem sich gerade diese Klasse mit Vorliebe so nennt, ja sogar glaubt, mit Ergreifung dieses Berufes eo ipso Künstler zu werden. Künstlerschaft ist kein Berufszweig, sondern eine ganz individuelle Eigenschaft. Das Epitheton der Künstlerschaft ist daher die Erteilung eines Lobes, die man doch nicht selbst vornehmen sollte. Wer die Laufbahn eines Virtuosen zu verfolgen Gelegenheit hat, der wird sehen, daß sie sich leider in den meisten Fällen auf den bloßen Drill der Finger, der Lippen oder der Kehle beschränkt, und nichts von jenem geistigen Moment enthält, das wir so ungern bei Musikproduktionen vermissen. Ja, sie kann gar nichts anderes enthalten, denn nur das Mechanische kann erlernt werden, alles übrige kann man vielleicht hie und da leiten, aber nie völlig neu lernen. Das ganze Können wird Produkt einer mühevollen Arbeit, ist reine Sache der Übung und des Fleißes. Selbst das, was das Resultat selbständiger geistiger Auffassung sein sollte, wird gedankenlos eingelernt und infolgedessen in einer Weise wiedergegeben, die wohl

die Schule aber nicht die Seele erkennen läßt. Das geistige Moment gehört eben auch gar nicht zum Begriff der Virtuosität. Namentlich sind es die Frauen, die im musikalischen Vortrag die Seele vermissen lassen, trotzdem sie an Reichhaltigkeit des Gefühles sowohl als auch an Fleiß und Ausdauer beim Aneignen der nötigen Fertigkeit die Männer weit übertreffen. Jeder Musiklehrer weiß davon zu erzählen. Dazu besitzen sie meistens, trotzdem daß das Mädchenherz in der Regel etwas schüchterner zu sein pflegt, als das des Jünglings oder Mannes, eine viel größere Ungeniertheit und Selbständigkeit des öffentlichen Auftretens, weil sie nicht so skrupulös sind und nicht zuviel über die eigene Leistungen reflektieren, vielleicht auch, weil sie mehr gewohnt sind, sich mit dem Bewußtsein zu bewegen, Gegenstand der allgemeinen Aufmerksamkeit zu sein. Trotzdem vermögen diese bei jedem Auftreten unvergleichlich günstigen Eigenschaften die Mängel nicht zu decken, welche entstehen, wenn wir den geistigen Anteil vermissen. Es kommt eben darauf an, daß man an dem Spiele erkennt, ob der Spielende durch die Musik geistig angeregt wurde, ob er sie nicht nur als leeres Spiel ansieht, sondern die Formen der Gemütsbewegungen mitmacht, die er in der Musik zu erblicken glaubt. Hier wollen wir wieder gleich hinzufügen, daß es Sache des Individuums ist, zu diesen Formen einen Inhalt beliebig hinzuzudenken. Das Spiel aber muß den Eindruck machen, als ob das, was man spielte, die unmittelbare Form der eigenen inneren Erregung wäre; je vollständiger man diese erfaßt, je genauer man die unscheinbarste Wendung ablauscht, um ihr das eigentümliche Gepräge zu geben, desto besser hat man gespielt. Die Schwierigkeit eines geistig anregenden, zündenden Vortrages entsteht dadurch, daß der Ausführende sich gewöhnlich während der Produktion in einer Erregung befindet, die eine ganz andere Form hat, als diejenige, deren Form die Musik ausdrückt. Diese erscheint dann nicht als der Ausfluß eines lebendigen Innern, sondern kommt tot, mechanisch zum Vorschein. Die Finger werden zur Maschine, die prompt arbeitet, aber nicht begeistert, die ganze Poesie des Spiels geht verloren. Und das ist bei allen denjenigen der Fall, die nichts als Virtuosität zeigen, sie verdienen keinen Beifall aus Kunstenthusiasmus. Der Ausdruck Kunst kommt zwar von Können und in diesem Sinne ist jedes vollendete Können eine Kunst. Aber Kunst

in unserem Sinne ist nur dasjenige Können, das vom Geiste angeregt, ihn auch wieder erregt. Wo der Geist fehlt, ist das Können Mechanik, und die Freude und Ausübung seines höchsten Grades um seiner selbst willen: Virtuosität. Alles diesbezügliche Können erhält erst seinen Wert durch das, worauf es verwendet wird, durch die Komposition, die man damit ausführt. Tritt nun diese in den Hintergrund und das Können in den Vordergrund, so steht es, da es keinen höheren Wert durch die Komposition bekommen hat, auf einer und derselben Stufe mit jeder Art von Gewandtheit. Die schwierigsten Passagen der Koloratursängerin, die unglaublichsten Etüden auf einem Instrument spielend bewältigt, alle die kleinen Hexenmeistereien und frappanten Kunststücke stehen an sich nicht höher, als die Kunst des Jongleurs, oder die Gewandtheit des Clowns. Es gibt überdies Kompositionen genug, deren Ausführung durch gar nichts anderes imponiert, als durch die eminente physische Kraft, die zu ihrer Bewältigung nötig ist, und es gibt Virtuosen genug, die durch die spielendste Überwindung der größten Schwierigkeiten, mit denen sie sich oft jahrelang im Schweiße ihres Angesichts geplagt haben, trotz ihrer Anmaßung und dem Glauben, wirklich Künstlerisches geleistet zu haben, und trotz der enthusiastischen Aufnahme von seiten des Publikums, im Grunde doch nichts anderes beweisen, als daß sie wohl recht kräftige Männer sein müssen. Unsere modernen Virtuosen (namentlich Klaviervirtuosen) haben denn auch viel weniger das Aussehen einer zartbesaiteten Künstlerseele, als das eines recht tüchtigen Holzhackers. Ihr Spiel gleicht der Arbeit an einem Webstuhl, von dem aus eine ganze Fabrik in Bewegung gesetzt werden soll. Ist ihre Aufgabe durchgeführt, dann taumeln sie mit sichtlichen Spuren der Anstrengung aus dem Saal, aber keineswegs mit dem Bemühen, diese Spuren zu bemeistern, sie affektieren noch damit und glauben wahrscheinlich, durch die Überwindung solcher Kraftproben größere Bewunderung zu verdienen. Mit nichten, vom Standpunkt des Turnens mag das lobenswert oder gesund sein, mit der Kunst hat es gar nichts zu thun; das Schöne ist ihre Aufgabe, nicht eine Kraftleistung. Möchte man doch endlich zur Einsicht kommen, daß diese Art des modernen Virtuosentums nichts besitzt, was uns zur Bewunderung hinreißen könnte, und sich nicht täuschen lassen durch Namen, die ihren guten Klang durch solche Mittel er-

reicht haben. Der ausführende Künstler darf nie vergessen, daß die reine Schönheit (nicht Charakteristik oder Maniriertheit) im Aussehen und Bewegung mit zu seinen Aufgaben gehört. Bei den Griechen ging das so weit, daß selbst das Blasen von Blasinstrumenten verpönt war, weil es das Gesicht verzerre und aufblase. Das ist allerdings zu viel; wo die Ausübung der Musik nicht anders durchzuführen ist, als durch eine ästhetisch unschöne Bewegung, muß man diese schon mit in den Kauf nehmen, sie eigens unschön zu machen, beruht auf gänzlicher Verkennung der künstlerischen Aufgabe. Dabei kommt noch eines in Betracht, was bei den Ausführungen der Virtuosen gewöhnlich gering geschätzt wird: Das Schöne in der Musik wird bekanntlich wahrgenommen durch das Gehör. Darum ist auch jener Theil der Fertigkeit, der bei der Ausführung aus irgend welchen Gründen nicht zum hörbaren Ausdruck kommt, vollkommen gleichgültig. Was in den Fingern oder in dem Instrument stecken bleibt, ohne an die hörbare Oberfläche zu kommen, berührt uns nicht, es kommt nur auf das an, was man hört. Wenn jemand eine Komposition noch so virtuos spielt oder singt, und die Passagen kommen durch Überhastung des Tempos, oder, wie sehr häufig bei Klavierspielern, durch übermäßigen Pedalgebrauch undeutlich verschwommen zum Ausdruck, so spielt er gerade so schlecht, wie einer, der die Technik gar nicht bewältigt, und die Schwierigkeiten fallen zu lassen genötigt ist. Was ich nicht höre, ist für mich nicht da, selbst wenn ich mir denken kann, oder ganz gewiß weiß, daß die Finger im Stande waren, den vorgeschriebenen Gang wirklich zu machen und die Tasten oder Saiten richtig zu greifen. Die Klarheit des Ausdrucks darf nie unter der Virtuosität leiden. Wer dies geschehen läßt, ist kein Künstler und hat schlecht gespielt, mag er auch vielleicht noch so unbestritten den ersten Rang in der Reihe der ausführenden Musiker einnehmen. Der Name des Virtuosen allerdings kann ihm bleiben, denn dieser zeigt eben die Virtuosität, nicht mit dieser das Kunstwerk. Man entschuldigt in der Regel eine solche Übertreibung mit dem Übermaß des Könnens und der Freude an der Überwindung der Schwierigkeiten. Mit Unrecht, künstlerisch ist das nicht, der Künstler muß sich zu beherrschen wissen: „in der Beschränkung zeigt sich erst der Meister“. Darin aber besteht gerade der Unterschied zwischen Virtuos und Künstler: der

erstere zeigt sein Können, der letztere mit diesem das Kunstwerk. Allein nicht zwei koordinierte Gegensätze bilden Künstlerschaft und Virtuosität, erstere muß letztere in sich begreifen, aber sie darf sie nicht hervorsehen lassen. Der wahre Künstler soll nur einen Gedanken haben: die Ausführung der Komposition im Geiste des Komponisten. Statt dessen wird gewöhnlich zu einem andern Auskunftsmittel gegriffen, wenn der Musiker nicht im Stande war, diesen Geist herauszufinden. Kann man aus einer Komposition nichts herausziehen, so legt man etwas hinein, um nur das Spiel recht „beseelt“ zu machen. Wir glauben solchen Musikern recht gerne, daß sie im Moment des Vortrags „ganz weg“ sind, aber wir sehen auch augenblicklich, daß dieser Zustand in keinem Zusammenhang steht mit der vorgetragenen Komposition. Der Fehler, den sie begehen, ist nämlich der, daß sie immer glauben, die Komposition muß die Form ihrer Erregung annehmen, während diese unverrückt, wie sie auf dem Papier gegeben ist, feststehen soll, und umgekehrt ihre Erregung die Form der Komposition anzunehmen hat. Das ist eben die Kunst des Vortrages zum Unterschied von der Virtuosität darin: daß bei der ersteren das formelle Moment streng so bleiben muß, wie es geschrieben ist, und innerhalb dieses die Belebung als der *vorgeschriebenen Form angehörig, nicht sie beeinflußend* bemerkbar sein muß. Zu dieser Form gehört ebensogut Höhe und Tiefe, also die einzelnen Noten, als Rhythmus und Tempo, als die Vortragszeichen. Hierin scheinen die Klavierspieler gar keinen Unterschied mehr zu kennen. In der That läßt sich die Vorschrift „mit viel Ton“ am Klavier gar nicht anders befolgen, als durch f und Pedalgebrauch. Steht nun neben dieser Vorschrift die Bezeichnung p, so wird wohl kein Klavierspieler aus dem hier enthaltenen Widerspruche herauskommen. Sie befolgen überdies auch dort, wo es nicht geradezu vorgeschrieben ist, die Maxime, mit viel Ton zu spielen, wozu sie oft durch die Größe der Saallokalitäten gezwungen sind. Dadurch gehen alle Feinheiten des Spiels verloren und deshalb müssen wiederum Piecen gewählt werden, die durch Gewalt und kühne Führung in großartigen, wenn auch groben Zügen, mehr wirken, als durch detaillierte Ausführung. Dies alles kann wohl der Virtuosität aber nicht der Künstlerschaft Vorschub leisten. Man vergleicht gewöhnlich den ausführenden Musiker mit dem

Deklamator. Der Vergleich ist nicht ganz zutreffend; ersterer hat vorgeschrieben, was uns wie er spielen soll, letzterer nur, was er vorzutragen hat; sind diesbezüglich Bemerkungen gemacht, so genügen sie doch nie, um den Deklamator vollständig zu binden, beim Musiker aber ist das stets der Fall. Gesetzt, jemand würde den Trauermarsch aus Chopins B moll-Sonate so spielen, daß er mit leisestem pp anfängt, gegen die Mitte zu bis zum ff steigert und dann wieder allmählich die Klänge verhallen läßt, wie bei einem herannahenden und sich wieder entfernenden Leichenzuge — so wäre das vielleicht virtuos in der Behandlung des crescendo und decrescendo, aber künstlerisch nicht, denn die Komposition enthält keine derartige Vorschrift. Das wäre nicht mehr „Auffassung", sondern einfach schlecht. Man braucht nur auch hier die Konsequenzen zu bedenken, und derartige Abweichungen als Prinzip zu gestatten, und man wird leicht sehen, wohin das führen würde.

Wir kommen also zum Resultate, daß Virtuosität nicht ängstlich genug von wahrer Künstlerschaft unterschieden werden kann und daß es wohl angemessen wäre, auch bei sogenannten anerkannten Größen erst zu fragen, ob denn wirklich von Künstlerschaft und nicht bloß von Virtuosität, die, wie gesagt, nur sehr geringe Bewunderung verdient, die Rede sein kann. Wir würden uns glücklich schätzen, wenn man aus diesen angegebenen allgemeinen Grundsätzen die Anwendung auf konkrete Fälle machen würde, aus denen auch jene allgemeinen Lehren gezogen wurden.

Es gibt noch eine besondere Art von Reproduktion, nämlich die, welche auf andern Instrumenten erfolgt, als für welche die Komposition geschrieben ist. Dahin gehört namentlich die durch Instrumentierung von Klavierstücken. Sie wird in neuerer Zeit sehr stark betrieben, was keineswegs so ohne weiteres gerechtfertigt werden kann. Es sollte doch nur ausnahmsweise stattfinden. Besser wäre es, nicht so viel für Klavier zu schreiben, die Orchesterlitteratur würde viel eher eine Bereicherung vertragen und dann der Übertragung für Klavier nichts entgegenstehen. Man darf nicht glauben, daß diese beiden Methoden thatsächlich zusammenfallen. Ist das Urbild für Orchester geschaffen, so weiß man sehr wohl, daß die Übertragung für Klavier nur ein Surrogat ist, das auf vollkommene Wiedergabe keinen Anspruch macht. Ist es aber für Kla-

vier geschrieben, dann will man vom Orchester nicht ein Surrogat haben, und da der Klaviersatz die Urgestalt bildet, erhält man ein diesem durch Klangfarbe und Fülle widersprechendes Orchesterbild, das die ursprüngliche Gestalt der Komposition zerstört. Alle Instrumentationen leiden gewöhnlich darunter, daß, während der Klaviersatz den Tonfiguren durch die gleiche Klangfarbe ein einheitliches Aussehen verlieh, die Instrumente durch die Abwechselung in diesem Punkte die Einheitlichkeit zerreißen, und das widerspricht der Erwartung, wenn man den Klaviersatz als Urbild zu hören gewohnt war. Anderseits gehört der Wechsel der Klangfarbe so sehr zum Begriff des Orchesterspiels, daß man sich dessen nicht ganz entschlagen kann. Nur eine feine musikalische Hand vermag aus diesem Dilemma herauszukommen. Die Instrumentierenden aber haben die ganz falsche Vorstellung, daß es nicht nur ihr Recht, sondern ihre Pflicht sei, ihre Virtuosität bei diesem Beginnen zu zeigen. Schuberts zahlreiche Klavierkompositionen sind auf diese Weise in fürchterlicher Weise malträtiert worden. In dieser Hinsicht herrschen allgemein noch sehr verworrene Begriffe. Vor allem muß man stilgemäß instrumentieren. Eine Komposition aus dem vorigen Jahrhundert darf nicht in einer modernen Instrumentation erscheinen. Ebensoviel als irgend eine Musik der Romantiker durch die Instrumentationsweise der Klassiker verlieren würde, verlieren die Klassischen durch die Instrumentationsweise der Romantiker. Man muß ferner so instrumentieren, daß das Schöne schön, das Reizende reizend, das Charakteristische charakteristisch &c. bleibt, man darf nicht aus einer Erscheinungsform in die andere überspringen. Man darf ferner — traurig genug, daß man den Musikern das noch sagen muß, die andern Künstler finden das selbstverständlich — nichts unwillkürlich hinzufügen oder weglassen. Zu einem solchen, jeder höheren Intention baren Vorgehen hat insbesondere Liszt das schlechte Beispiel gegeben, er kommt über den beschränkten Standpunkt der Virtuosität nicht hinaus und treibt mit stilwidriger Rücksichtslosigkeit die bescheidensten Blüten der Klaviermusik gleich mit Pauken und Trompeten, Trommeln und Pfeifen in die Höhe. Er und seine sämtlichen Nachahmer scheinen keine Ahnung zu haben von der Handwerksmäßigkeit dieses Beginnens. Ja er erlaubt sich sogar — wie er dies bei der Instrumentierung des H moll-Marsches

von Schubert gethan hat — Änderungen vorzunehmen, die Melodie aus der hohen Lage in die tiefe der Violoncelle zu versetzen, hinzuzufügen und hinwegzulassen. Der bescheidene Reiz der Schubertschen Komposition wird zur charakteristischen Fratze. Man kann das nicht deutlich genug hervorheben, denn der Sinn für die Bewahrung der Stilreinheit auch bei der Instrumentation fehlt der jetzigen Musikergeneration vollständig. Was ist aus Schuberts F moll-Phantasie (Op. 103) durch die Instrumentierungen geworden? Nicht aus jeder Komposition läßt sich eine Venusberg-Musik machen. Bezeichnend ist nur, daß dies nicht etwa geschieht aus Nichtachtung des Stils, einer gewissen genial sein sollenden Lässigkeit, sondern aus purer Unkenntnis des höheren Standpunktes. Instrumentieren heißt bei den meisten Musikern seine Geschicklichkeit zeigen, mit der Klangfarbe kokettieren. Abermals sehe ich mich veranlaßt, die Analogie mit der Architektur zu ziehen. Nie dürfte der Architekt ein gotisches Bauwerk im Renaissancestil renovieren, einer dorischen Säule ein korinthisches Kapitäl aufsetzen. Der Musiker aber erlaubt sich in seiner Kunst analoge Unzukömmlichkeiten. Das gilt namentlich von den sogenannten „Bearbeitungen". Der Musiker ist da noch unendlich im Vorteil gegen den Architekten. Dieser muß manchmal renovieren, jener kann es bloß. Dieser hat mit der geschehenen Renovierung das Werk ein für allemal geändert, bei jenem bleibt es in seiner alten Gestalt unverändert daneben stehen. Aber die Zusammentragung einzelner Teile verschiedener Kunstwerke des Künstlers auf ein Bauwerk, um dieses dadurch zu heben, würde er unbedingt verwerfen. Immer muß im Geiste des vorliegenden Werkes weitergearbeitet werden. Die Modernisierung älterer oder Archaisierung neuerer Werke wäre in jeder Kunst ein unerhörtes Beginnen, dessen Unstatthaftigkeit längst überall anerkannt ist, nur die Musiker tappen in einem fort herum, ohne zur Besinnung zu kommen oder sich etwas sagen zu lassen. In der Architektur hat heutzutage schon jeder Maurermeister solche Regeln im Großen und Ganzen inne, in der Musik haben unsere ersten Dirigenten und gewisse Kompositeure noch immer keine Idee davon. Es existieren zahlreiche Versuche, ältere Opern, die uns in ihrer ursprünglichen Gestalt nicht mehr recht behagen, durch Bearbeitung „lebensfähig" zu machen. Ich möchte durchaus nicht unter die

Kunstphilister gezählt werden, die jeden nachgezogenen Schattenstrich für einen Frevel am Kunstwerk halten; es gibt Fälle, wo eine solche Nachhilfe gestattet und sehr heilsam ist, wenigstens solange wir Kunstwerke auch wirklich genießen wollen. Aber man muß doch wissen, was man thut, man darf nicht einfach modernisieren, sondern man muß den Stil des Kunstwerks zu erfassen trachten und beibehalten. Ist der unmöglich, dann ist das Werk überhaupt unmöglich. Das Moderne ist nicht immer das Schönere, wenn es uns auch vielleicht besser gefällt. Aber es gibt eine Klasse musikalischer Flickschneider, die sich damit beschäftigen, alte, abgetragene Opern wieder so herzurichten, daß man sie noch immer ganz gut aufführen kann. Da wird zugeschnitten, wie es gerade paßt, Teile aus andern Opern herausgenommen und in die zu bearbeitende übertragen, andere wieder weggelassen und anders aufgeputzt und das Ganze mit einer modernen Sauce übergossen; das nennt man dann eine Oper von Schubert oder Gluck. Damit geht oft die ganze zauberische Eigentümlichkeit des Werkes verloren, und wenn sie schöner war als die nunmehr gebräuchliche, würde das Publikum nie Gelegenheit haben, seinen Geschmack an der reinen Schönheit zu läutern, war sie es aber nicht, dann kann man sie getrost fallen lassen. Es existieren Bearbeitungen älterer Opern von Gluck und Schubert,[1]) wo der Instrumentation durch Anwendung der großen und kleinen Trommel, die in jenem Opernstil gar nicht gebräuchlich war, oder durch Instrumente, die es damals noch gar nicht gab (wie die Baßtuba), wie überhaupt durch reichere harmonische Fülle aufgeholfen wird. Das ist als unkünstlerisch zu verwerfen, weil stilwidrig und gegen die Intention des Komponisten. Wahrlich, Gluck und Schubert können noch in ihrem Stil gebracht werden (wenn man auch eines oder das andere Werk erst bearbeiten muß), und haben es nicht nötig, bei einer Wiederbelebung das fremde Kleid eines modernen Herrn Kapellmeisters anzunehmen. Selbst Wagner ist in seiner Bearbeitung von Glucks Iphigenia von diesem Fehler nicht ganz

[1]) von J. N. Fuchs. Am geschmacklosesten in dieser Beziehung ist wohl Ferd. Langers Bearbeitung von Webers: „Sylvana." Es gibt nichts Störenderes als mitten in Webers alter Oper alle Augenblicke ein Stück seiner jüngeren Sonaten zu hören, aus seinem ursprünglichen Zusammenhang herausgerissen, von Herrn Langer instrumentiert und von ihm mit seinem Schluß versehen.

freizusprechen, obgleich er wenigstens bestrebt war, im Geiste Glucks nachzukomponieren. Nicht ein unrichtiges Prinzip, vielmehr eine starke Individualität ließen ihn das Maß überschreiten, das ihm hier gezogen war. Die Sache ist durchaus nicht so einfach, wie manche zu glauben scheinen. Namentlich ist es die Einfügung eigener Kompositionen, die bei Bearbeitung eines fremden Werkes als zu weitgehend betrachtet werden kann. Ich glaube nicht, daß Wagner dem Manne besonders dankbar wäre, der einmal, wenn Tristan oder „Parsifal" nicht mehr lebensfähig sein sollten, diesen durch eigene Kompositionen aufhelfen wollte. Jeder Komponist will ja durch sich selbst wirken. Übrigens können wir auch Bearbeitungen erwähnen, deren Verfasser bescheiden genug sind, sich nicht in den Vordergrund zu drängen und auf den Reiz des Modernen verzichten. Von solcher Beschaffenheit sind die Bearbeitungen Bachscher Werke von Robert Franz.

Man weiß, daß man damals ganz andere Ansichten über die Instrumentation hatte als heutzutage. Die Partitur war fast nur eine Skizze, die an die Instrumentalisten keine besonderen Anforderungen stellen durfte. Die Orgel mußte die harmonische Fülle ergänzen und vertrat manchmal allein die ganze Aufgabe der Begleitung. Wäre dieser Orgelpart genau fixiert, so könnte man wenigstens auch heute denselben Vorgang beachten, wenn er auch nicht gerade ratsam wäre. — Sein bezifferter Baß deutet aber an, daß hier eine freiere Ausführung stattfinden kann und verlangt geradezu eine Bearbeitung von musikkundiger Hand. Wenn sich schon Mozart seinerzeit bewogen fand, Werke wie Händels Messias zu instrumentieren, also schon damals dieses Bedürfnis vorlag und noch dazu für einen Mozart, so kann man wohl annehmen, daß dieser Vorgang seinen tieferen Grund in der Partitur hatte, welche nur die Hauptpunkte der harmonischen Gänge angab und selten dem Orchester eine vom Chore oder den Singstimmen unabhängige selbständige Ausführung gestattete und nicht einer modernisierenden Marotte unserer Zeit ihren Ursprung verdankt.

Freilich sehen die eben besprochenen Bearbeitungen doch ganz anders aus als jene aus verschiedenem Stoff zusammengenähten Opern des modernen Theaterrepertoirs. Zu diesen letzteren gehören auch jene Opern, deren gesprochener Dialog von praktischen Kapell-

meistern in Recitative verwandelt wird. Es wäre nicht nötig, einem so launisch wechselnden Geschmack des Publikums, wie er hinsichtlich der Frage, ob Dialog oder Recitativ, besteht, immer sofort Rechnung zu tragen. Man sieht auch, wie die Theaterdirektoren diesbezüglich fast von Jahr zu Jahr anderer Meinung sind. Überdies geht damit eine charakteristische Eigentümlichkeit der alten Oper verloren. Oft ist dann auch (wie bei der Wüllnerschen Bearbeitung des Oberon) fast mehr Musik von dem Bearbeiter als vom Komponisten der Oper selbst.

Die Virtuosität in der Reproduktion hat auch auf die Produktion ihre rückschlagende Wirkung ausgeübt, indem neue, zunächst nur für Virtuosen bestimmte und von ihnen ausführbare Kunstgattungen entstanden: die Etüde, das Konzert. Die erstere, ursprünglich rein instruktiven Charakters, wurde erst später zu einem höheren Kunstwerk erhoben, indem neben der Instruktivität auch die Schönheit des musikalischen Gedankens zur Sprache kam. Das Verhältnis der Technik zum musikalischen Gedanken ist bei Etüde und Konzert ein verschiedenes. Bei der Etüde macht die Schwierigkeit der Ausführung den Gedanken zur Etüde, dieser Gedanke ist das zufällige Bild, das durch den Zweck der Instruktivität erreicht wird; beim Konzert macht der Gedanke die Schwierigkeit zum Konzert, diese wird zufällig erreicht, etwa durch die Beschaffenheit des Instrumentes, das der Ausführung des Gedankens nicht leicht gefügig erscheint. Bei der Etüde wird die Schwierigkeit gesucht, beim Konzert ist sie organisch mit dem Gedanken verbunden; das wird in der Regel übersehen. Nicht alle Schwierigkeiten der Ausführung sind vom ästhetischen Standpunkte einander gleich. Es ist ein großer Unterschied zwischen der gesucht schwierigen Ausführbarkeit eines Lisztschen Flitters und der eines Brahmsschen Organismus. Das Konzert ist ferner in der Regel in symphonischer Form gehalten und überläßt die Ausführung des Hauptgedankens, in dem die Schwierigkeit liegt, einem Instrumente, während ein Orchester begleitet. Die meisten Konzerte leiden daran, daß man merkt, daß die Schwierigkeit ihnen gewaltsam imputiert ist; nicht jedem Gedanken gereicht das zum Vorteil und oft wird er von dem Schwulst der Passagen erdrückt. Die Etüde kann man erlernen, das Konzert muß man verstehen, letzteres verlangt zu seiner

Ausführung einen Künstler, erstere nur einen Virtuosen. — Weil aber Künstlerschaft Virtuosität in sich begreift, so gibt der Kompositeur in der Regel Gelegenheit, auch diese als solche glänzen zu lassen durch Einführung der **Kadenz**, eine etüdenartige (kontrapunktische) Verarbeitung der Themen, die dem Künstler entweder vorgeschrieben ist oder ganz selbst überlassen bleibt.

Wenn nun die Schwierigkeit ein wesentliches Merkmal des Konzerts ist, so fragt es sich, was ist denn schwierig? Die Schwierigkeit ist ein relativer Begriff; was heute noch unausführbar ist, ist morgen bloß schwierig und mit der Zeit leicht! — Daraus kann man ersehen, wie Unrecht der Komponist thut, wenn er einzig und allein bestrebt ist, das Hauptgewicht des Konzertes auf die Anhäufung von Schwierigkeiten zu legen, ohne Rücksicht darauf, ob nicht die Schönheit des Gedankens darunter leidet. Die Überwindung der Technik wird mit der Zeit Spielerei, niemand sucht sie ihretwegen auf, und da von der Schönheit des Gedankens keine Spur ist, muß die Komposition ihre ganze Bedeutung verlieren. Im andern Falle, wo die Schwierigkeit der Ausführung die natürliche Form des schönen Gedankens ist, verliert das Konzert vielleicht seine Bedeutung als solches, erhält aber eine nicht mindere und gleich begehrenswerte durch die Schönheit des Gedankens, wie das schon bei manchen Konzerten unserer Klassiker der Fall ist. Um so mehr tritt dann beim Vortrag derselben der Künstler hervor, der die Virtuosität erst in zweite Linie stellt. Ferner folgt daraus, daß es unzweckmäßig ist, ein Konzert nur für ein Instrument ohne Begleitung des Orchesters oder nur für Orchester zu schreiben. Infolge der Relativität der Schwierigkeit wird jenes mit der Zeit zur Sonate, dieses zur Symphonie. Bachs Konzerte für Streichinstrumente sind heute alles eher als Konzerte.

Auch das Verhältnis des Orchesters zum Soloinstrument verlangt eine aufmerksame Behandlung, auf daß das Orchester nicht zur bloßen Begleitung herabsinke, die nur die Harmonie angibt, anderseits aber nicht eine Symphonie mit Instrumentalsolo daraus entstehe. Regeln lassen sich hier nicht aufstellen, aber Beispiele kann man geben. Das Überwiegen des Orchesters kann man schon bei Beethovens Violinkonzert bemerken, noch mehr bei Brahms, dem gegenüber stehen als Beispiele für das andere Extrem die Violinkonzerte von Kreutzer, Beriot sowie manches Mozartsche Klavierkonzert. — Als

Muster für die richtige Mitte können gelten: Mendelssohns Violinkonzert, Webers Konzertstück in F moll und die Violinkonzerte von Spohr (unerreicht in der künstlerisch passenden Schreibweise für Violine).

Die Verbindungen zweier Künste.

Das Dargestellte in der Kunst soll Ideen erregen. Wie weit es das thut, hängt bekanntlich davon ab, wie weit sein Material im gewöhnlichen Leben zur Erregung bestimmter Vorstellungen benutzt wird. Wollen wir uns verständigen, so thun wir dies nicht nur mit einer einzigen Form einer Materie, sondern wir vereinigen soviel als möglich, um so deutlich als möglich zu sein; mit dem Wort den Tonfall, seine Stärke und die körperliche Bewegung. Je mehr Gewicht wir auf den Ausdruck legen, desto deutlicher machen wir ihn, desto zahlreichere Mittel bieten wir auf, ihn darzustellen. In gleicher Weise kann die Kunst vorgehen. Weil sie aber die Bestimmtheit ihres Ausdruckes nicht als Zweck, sondern nur als Mittel betrachtet, und auch das nur, wo sie unvermeidlich ist, so wird sie viel freier in der Verbindung der Mittel sein können, sie wird sie wählen, wie sie will, alle, zwei oder mehrere. Thut sie das erstere, dann ähnelt ihr Vorgang am meisten dem der Natur, thut sie das letztere, dann ist sie in der Auswahl und Zusammenstellung nur an ein Gesetz gebunden, nämlich an das, daß sie nicht zwei Mittel wähle, die einander nicht heben und verstärken, sondern deren jedes für sich selbständig Ideen erregt, die keine Beziehung zu einander haben, einander stören und aufheben. Es sind diejenigen, deren Materie wir auch im gewöhnlichen Leben nicht zur Verdeutlichung des Ausdruckes verbinden. Also nicht Musik und Skulptur, Musik und Malerei, vielleicht selbst nicht Malerei und Skulptur.

Die ersten zwei Zusammenstellungen wurden auch nie von Künstlerhand versucht; wohl aber von Nicht-Künstlern. Es ist kaum begreiflich, wie man auf so etwas kommen konnte. Das was die reine Instrumentalmusik sagt, ist so verschieden von dem, was durch die Malerei ausgedrückt werden kann, verlangt ganz andere sinnliche und geistige Anknüpfungspunkte, daß sich ihre Resultate unmöglich zu einem Gesamtbilde vereinigen können. Folge ist die gegenseitige Störung. Man hat seinerzeit Beethovens Pastoral-Symphonie mit Dekorationen

aufgeführt. Hier ist die Unzulässigkeit am auffallendsten, weil die Landschaftsmalerei in Bezug auf Erregung von Ideen ebenso unbestimmt ist, wie die Musik, — man weiß infolgedessen nicht, von welcher Kunst aus man aufbauen soll. Der eine wird das in der Malerei suchen, was ihm die Musik gibt, der andere das in der Musik, was ihm die Malerei gibt, und jeder wird die eigentlich künstlerische Wirkung suchen in der einen Kunst, für die er am meisten Sinn hat. Das Beginnen aber, von der einen Kunst in die andere hineinzudichten, wird ihm die ganze künstlerische Illusion, die er soeben empfangen hat, zerstören; bei der Zugleichsetzung beider Künste also zerstört die eine, wenn die andere aufbaut. Nur wer für keine von beiden Sinn hat, der könnte befriedigt von dannen gehen. Für den aber wollen wir nichts Künstlerisches schaffen. Solche Versuche stehen noch tiefer, als die Art der Bänkelsänger, ihre Strophen durch verschiedene Bilder zu veranschaulichen. Denn hier gibt die Bestimmtheit des Wortes einen sichern Anhaltspunkt. Aber auch diese können nur einem sonntäglichen Vorstadt-Publikum Zerstreuung gewähren, ein höherer Kunstgenuß ist das nimmermehr. Darüber gibt es heute keine Zweifel mehr[1]) und schon seit längerer Zeit ist ein derartiger Versuch immer seltener aufgetaucht. Nur Rubinstein erklärt einen ähnlichen Vorgang: die Vorzeigung von Transparentbildern unter gleichzeitiger Absingung von a capella-Chören für geeignet, uns in „schöne feierliche Stimmung" zu versetzen. Ich habe immer ein gewisses Mißtrauen, wenn unsere Kompositeure sich über Ästhetik auslassen, es fehlen gewöhnlich die Grundbegriffe und trotzdem werden die äußersten Ausläufer berührt. Eine solche Geschmacklosigkeit ist aber aus dem Munde eines Kompositeurs schon lange nicht herausgekommen.

Von den Verbindungen, welche die Musik mit einer andern Kunst eingehen kann, sei zunächst erwähnt die mit der Kunst der schönen körperlichen Bewegung und Stellung. Unter allen Künsten ist sie am meisten vernachlässigt, ja wir haben nicht einmal einen gemeinsamen Namen für sie. Doch wollen wir ihre einzelnen Elemente aufsuchen.

Das erste Element finden wir in jedem militärischen Aufzug.

---

[1]) Vgl. Lazarus: Das Leben der Seele 3. A. St. 69. L. schlägt statt dieses Vorganges einen ähnlichen vor: „man wähle die entsprechenden Bilder

Wir gewöhnen uns vielleicht an diese Bilder und beachten sie nicht, wenn sie häufig und in kleiner Anzahl vorkommen. Wir bekämpfen sogar unsere Neugierde, wenn wir anfangen darüber nachzudenken, warum uns das eigentlich freut und weil wir keinen Grund finden, verwerfen wir diesen Zug als kindisch; einen größeren, ungewöhnlichen militärischen Aufzug werden wir trotzdem selten ungesehen vorüberziehen lassen. Warum? Die Antwort wird nicht bei allen Ständen gleich ausfallen. Wegen des Aufzugs oder wegen des Militärs? vielleicht wegen Beider zugleich, jedenfalls wird in gewissen Kreisen manches Nebeninteresse mitspielen. Was aber hat das Militär vor dem Zivil voraus, warum gefällt die Uniform besser, als der gewöhnliche Anzug des Bürgers? Weil sie Uniform ist, d. h. die bei einer größeren Menge gleiche äußere Erscheinung. Dadurch wird sie auffallender, erhält ein in vielen Teilen sich regelmäßig wiederholendes Bild, und kommt Ordnung und Übersicht in dieselbe. So imponiert diese Menge durch die Wiederholung des Gleichen, und das Anziehende, das sie dadurch bekommt, wird übertragen auf den Einzelnen, wenn er auch ohne diese Menge allein auftritt. Aber auch das Regelmäßige der Bewegung, der exakte Marsch in strengem Takt, in Reih und Glied, bringt Ordnung und Übersicht in das Bild, welches uns deshalb noch wohlgefälliger erscheint. Noch mehr würde es uns gefallen, wenn die ganze Truppe größere Bewegungen machte, Manöver ausführte, die jeden Moment ein anderes Bild geben und dem Auge eine angenehme Abwechselung gewähren. Und das ist der eine Zug, der bei Besprechung unserer Kunst nicht übersehen werden darf: wir haben ein Wohlgefallen an großen Gruppen, die eine gewisse Regelmäßigkeit aufweisen und vielleicht im Ganzen oder Einzelnen mancherlei Abwechselung bieten. Man würde sehr irren, wenn man der Regelmäßigkeit an sich diese Wirkung zuschriebe, wohl aber wird durch sie eine Einheit in die dem Auge sich darbietende Menge gebracht, durch welche diese als abgeschlossenes Ganzes erscheint, an welcher allein der menschliche Geist irgendwelche Ideen anknüpfen kann, durch sie wird die bloße Masse zum Bilde im höheren künstlerischen

---

und Gesänge und stelle sie nicht gleichzeitig, sondern aufeinander folgend aus", die Musik solle dabei vorangehen.

Sinn. Das Bild des Malers braucht diese Regelmäßigkeit deshalb nicht, weil ihm die zu Grunde liegende Idee oder der offenbare Inhalt den Charakter eines in sich abgeschlossenen Ganzen geben. Diese Einheit wird nun unseren Gruppen durch die Ordnung und Regelmäßigkeit gegeben. Doch es sind nicht immer gerade militärische Veranlassungen, welche uns ein solches Schauspiel gewähren. Denken wir uns eine Prozession mit der ganzen Entfaltung kirchlicher Pracht. Auch hier ist es derselbe Zug des menschlichen Geistes, der solche Schauspiele bewundert, sie gerne sieht und nur ein wenig über deren Bedeutung aufgeklärt oder auch getäuscht zu werden braucht, um daran zu glauben, und die ihm höher und willkommener erscheinende Form als einem um ebensoviel erhabeneren Inhalt angehörig zu halten. Darauf beruht die Wirkung aller religiösen Feierlichkeiten, wie sie die katholische Kirche meisterhaft zu inszenieren verstand und denen sie einen großen Teil ihres Einflusses verdankt. Das Verblassen religiöser Gebräuche überhaupt, sowie die Geltendmachung anderer Konfessionen ließ nun allerdings solche Festlichkeiten immer seltener erscheinen. Doch ist es interessant, zu beobachten, welchen Weg nun auch dieser entschieden künstlerische Zug fortan nimmt. Immer häufiger werden die Veranstaltungen von Festzügen zur Verherrlichung irgendwelcher Ereignisse, selbst rein künstlerischer Art; diese werden dann auch vom rein künstlerischen Standpunkte betrachtet, nach einem höheren Gesichtspunkte eingerichtet, vielleicht einem einheitlichem künstlerischen Zweck gewidmet, und emanzipieren sich so völlig von jedem Nebenzwecke der Religion oder des öffentlichen Lebens. Damit hat dieser Zug den Weg zu völliger Selbständigkeit betreten, den er zwar nie ausschließlich behalten, aber doch als zu seinem Höhepunkte gehörig betrachten wird.

Ein weiteres Element ist der Tanz, eine nach gewissen Prinzipien in feststehende Formen gebrachte Bewegung für einzelne Paare oder größere Gruppen. Im ersten Falle unterscheidet er sich wesentlich von der früher erwähnten Gruppenbewegung durch den Anteil, den jeder Einzelne innerhalb der allgemein feststehenden Regeln durch eigene Gestaltung an dem Zustandekommen sinnenfälliger Schönheit hat. Bei den früher besprochenen Bewegungen war die Ordnung alles, jetzt dient sie nur dazu, um der freien

Gestaltung des Einzelnen einen Rahmen zu geben. Die Tanzkunst kann, je nachdem sie selbst als solche, oder irgend ein anderer Zweck nunmehr zur Hauptsache gemacht wird, unter verschiedenen größeren Gruppen rangieren, so selbst als Teil der Gymnastik, welche die Geschmeidigkeit und Gewandtheit des Körpers zum Hauptzweck macht, dessen Erreichung nur das Nebenmittel der Wohlgefälligkeit zu tragen hat. Gleichviel, wir wissen, wie oft uns gerade der Tanz vereinigt und sich zum Vorwand geselliger Zusammenkünfte gestaltet. Gerade diese aber geben noch einem anderen Zweige unserer größeren Kunst Gelegenheit zur Entwickelung, wenn auch nur in bescheidenem Umfang: es ist das Stellen lebender Bilder, die Auflösung von Charaden. Das ist schon ein neuer bedeutsamer Schritt in unserer Kunst, denn mit ihr beginnt das Dargestellte einen begrifflichen Inhalt zu bekommen, beginnt die Gruppe, etwas zu bedeuten. Dadurch wird sie ihren Schwesterkünsten näher gebracht und kann, wie diese, in der Welt der Ereignisse ihr Objekt suchen. Aber noch ein weiterer Schritt ist damit angebahnt. Wenn die Stellungen, gleichsam die erstarrte Bewegung zur Verdeutlichung eines Inhaltes dienen, so wird es noch mehr die Bewegung selbst können, es wird gelingen, die Situation in eine Handlung aufzulösen, und vielleicht durch stoßweise Veränderung des Bildes uns vorzuführen. Damit aber ähnelt dieser Vorgang schon dem der Schauspielkunst, obgleich dazu noch immer ein Moment fehlt, nämlich die Benutzung eines direkt zur verständlichen Darstellung dienenden Mittels. Dieses durch den Körper und für das Auge hervorgebracht, ist die Geberde und die Mimik. Beide dienen nicht nur zur Unterstützung unseres vornehmsten Verständigungsmittels: der Sprache, sondern auch selbständig zur Verständigung.

Damit sind alle Momente gegeben, die sich zu einer bisher noch unbenannten Kunst vereinen. Jedes von ihnen kann auch selbständig zu einem Kunstwerk gestaltet werden: Massengruppierung, Tanzkunst, lebende Bilder, Mimik (Verständigung durch den Gesichtsausdruck, Minensprache) und Gestus (Geberdensprache, Verständigung durch Bewegung). Auch zwei oder mehrere von ihnen können sich vereinigen und sie würden es gewiß sehr nötig haben, als Künste vom ästhetischen Standpunkte betrachtet zu werden,

allein das würde hier zu weit führen, wir wollen uns hier nur befassen mit der Vereinigung aller. Diese braucht die Musik und wird dadurch zum Ballett. Warum braucht sie Musik? Weil der Tanz dabei ist. Und warum braucht es der Tanz? Die Frage läßt sich nicht mit einem Wort beantworten. Fast wäre man versucht, die Tanzkunst schon als die Verbindung zweier Künste zu denken. Wir wenigstens können uns den Tanz nicht ohne Musik vorstellen, es ist uns, als ob eine gewisse Leere zurückbliebe, irgend etwas unvollendet wäre, wenn ohne Musik getanzt würde, ja erst diese scheint uns den Impuls und die Veranlassung zu geben. Wäre das wirklich so, dann ließe sich in der That die Tanzkunst (im weiteren Sinne) nicht anders auffassen, denn als Verbindung von Tanz (im engeren Sinne) und Musik. Aber es ist doch eigentlich nicht gerade Musik, die wir als unzertrennlich vom Tanze betrachten müssen, sondern vielmehr die Rhythmik, die bloße Rhythmik ohne Melodie, ohne Tonfall, diese ist unzertrennlich vom Tanze. Nun wissen wir, welche Rolle die Rhythmik spielt in allen Künsten, die es mit zeitlicher Entwickelung zu thun haben. Sie war nicht allein das einigende Band, das seinerzeit diese Künste als rhythmisierende und wohl auch den Tonfall benutzende Dichtkunst vereinigte, sondern geradezu das Substrat derselben. Denn Bewegung ist einmal ihr Urelement und die in der Zeit eingeteilte und geordnete Bewegung der erste unterscheidende Schritt zur künstlerischen Gestaltung derselben. Ob es nun Worte, Töne oder Körper sind, durch welche diese Bewegung uns anschaulich wird, ob diese letzten selbst oder nur das durch sie Dargestellte den Hauptzweck bildet, immer ist dies alles ohne Rhythmik nicht zu denken. So ist es nun auch beim Tanz. Der Rhythmus gehört zu seinem Begriff, weiter nichts. Nur hat der Rhythmus eine eigentümliche Weiterbildung erfahren. Entweder er vereinigte sich mit dem Tonfall zur Musik oder seine Bedeutung trat gegen früher überhaupt zurück, wie bei der Dichtkunst. Wo also noch die Macht des Rhythmus sich geltend macht, braucht man immer die zur Musik weiter gebildete Form desselben. Darum verlangen wir nach Musik, wo wir nach Rhythmus verlangen, weil wir ihn nicht anders als in der Musik zu genießen gewohnt sind. Im Grunde braucht auch schon die Gruppenbewegung Musik,

auch der Marsch, und zwar aus denselben Gründen, wie der Tanz. Man arrangiere einmal einen Festzug ohne Musik. Nur als Notbehelf kann man sich mit dem bloßen Rhythmus begnügen (Trommel). Damit aber wird auch die ganze Stellung der Tonkunst im Ballett präzisiert. Denn nicht allein Tanzkunst soll das Ballett sein, nicht bloße szenische Darstellung, nicht bloße Mimik, sondern die Vereinigung aller zu einer Handlung. Die Tonkunst also spielt im Ballett noch eine ganz andere Rolle, nicht die als bloßer Bestandteil der Tanzkunst, sondern die der Begleitung einer Handlung, also ähnlich wie in der Oper oder eventuell im Drama und so erscheint das Ballett thatsächlich als eine Vereinigung zweier Künste, die aber eine notwendige organische Ursache hat (die Mitwirkung der die Musik benötigenden Tanzkunst), während bei der Oper oder dem Oratorium diese Verbindung durch freie, künstlerische Erfindung entstand. Damit kann auch einem vielfach verbreiteten Irrtum begegnet werden, dem nämlich, daß die Vertreter der Tanzmusik besonders geeignet seien, zur Komposition von Balletten. Das möchte uns noch fehlen! Die Oper haben sie schon in den Staub gezogen, indem sie die Musik einfach durch Aneinanderreihung von Tanzstücken zu Stande brachten und das Ballett möchten sie auch dahin bringen, bevor es noch aus seinem gegenwärtigen trostlosen Zustand zum reinen Kunstwerk wird. Die Musik hat im Ballett eine sehr hohe Aufgabe und kann sich in ihren strengsten Formen: Fugen, Kanons, selbst symphonieähnlichen Sätzen, wunderschön entfalten. Alle Kompositeure mit vorwiegender Begabung für dramatische Orchestermusik, deren es heutzutage so viele gibt, denen aber doch weder die Komposition für Singstimmen, noch die in den strengen Formen des Orchesterfaches zusagt, würden in der Ballettkomposition das ihnen am meisten entsprechende Feld finden. Die Musik ist hier weder so streng und unablässig gebunden, wie in der Oper durch das Wort, noch in ihrer Freiheit vollständig jeder Wirkung durch Bestimmtheit bar, die hier durch die szenische Darstellung geboten werden kann. Wohl muß sie auch hie und da einen Tanz- oder Marsch-Charakter annehmen, aber sie muß ihn idealisieren, wie sie ihn in der Symphonie idealisiert, oder in der Oper, wenn dort Tanz oder Marsch vorkommen sollte. Denn auch im Ballett ist der Tanz nicht Selbstzweck, sondern nur Mittel zum Zweck. Ebensowenig als für Märsche in Opern (z. B. einen

Marsch in Tannhäuser) Militärkapellmeister am geeignetsten wären, wären es die Vertreter der Tanzmusik für das Ballett. Sie würden hier, wie es leider auch manche Opernkomponisten thun, sofort mit ungebundener Gemeinheit auftreten und dafür danken wir, mögen sie sich in ihrer Sphäre genügen lassen. Man scheint in früherer Zeit doch etwas mehr von dieser höheren Aufgabe der Ballettmusik beiläufig geahnt zu haben. So haben selbst unsere Klassiker vereinzelte Versuche mit dem Ballett gemacht, in denen die Musik zwar auf einem höheren Standpunkt steht, die aber doch im Großen und Ganzen verraten, daß die Ballettkomposition nur als Aufgabe zweiten Grades betrachtet wurde. So bei Beethovens Prometheus, dessen zweiter Akt mit soviel aneinandergereihten Tanzstücken ausgefüllt ist, daß von einer anregenden Handlung oder von Handlung überhaupt kaum die Rede sein kann. Anderseits mag das Vorkommen eines Motivs aus der Eroika (letzter Satz) am Schlusse des Prometheus zeigen, in welchem Genre sich die Musik oft bewegt. Auch Gluck scheint von dem Ballett höhere Vorstellungen gehabt zu haben. Er, der Reformator der Oper, der Begründer eines neuen edleren Stils, komponierte nicht nur ein ganzes Ballett, sondern ließ dieser Kunst auch in der Oper (z. B. in Paris und Helena) einen breiteren Spielraum, ohne dabei, wie die modernen Opernkomponisten ins Gemeine zu verfallen. Möge dieses edle Beispiel auch edle Nachahmer finden.

Leiten wir nun aus den bisherigen Betrachtungen einige Prinzipien für das Ballett ab, so ergibt sich uns folgendes:

Wir verlangen vor allem Handlung, es muß etwas geschehen auf der Bühne, sonst sind wir zu wenig beschäftigt, und alle Eindrücke lassen noch immer eine nicht zu unterschätzende Leere zurück. Es genügt also nicht bloße Aneinanderreihung von Bildern, deren jedes nur einen Moment fixiert, in denen viel gezeigt wird, aber nichts geschieht. Alle szenische Anordnung ist doch nur dazu da, damit durch sie eine Handlung gezeigt, vielleicht verdeutlicht wird, nicht ihretwegen selbst. Man kann im Ballett an die szenische Darstellung die höchsten Anforderungen stellen, denn sie ist mit ihrer ganzen Pracht nicht ein frei gewähltes Mittel, sondern ein organischer Bestandteil des Balletts, aber man darf sich nicht mit ihr genügen lassen. Diejenigen Ballette also, welche nichts enthalten als szenische Pracht und deren

ganzer Zweck nur die Vorführung derselben ist, verfehlen ihre künstlerische Aufgabe.

Anderseits darf man auch in der Handlung nicht zu viel thun, d. h. Dinge hineinbringen wollen, die mit den Mitteln der Ballettkunst gar nicht darstellbar sind. Jedes Ballett muß so verfaßt sein, daß man es ohne Zuhilfenahme eines Textbuches vollkommen versteht, es muß darauf verzichten, daß der Zuseher ganze Sätze und deren einzelne Worte sich bestimmt hinzudenkt. Längere Monologe und Dialoge müssen durch die manchmal hervortretende Ohnmacht des Geberdenspiels komisch werden. Man hüte sich überhaupt, Dinge ausdrücken zu wollen, die wir im gewöhnlichen Leben weder selbständig durch Bewegungen zum Ausdruck bringen noch überhaupt damit begleiten, z. B. den Vorgang des Sehens oder Bemerkungen über die Schönheit einer Person. Alle Versuche, dies durch Bewegungen darzustellen, sind komisch, weil widersprechend. Dasselbe ist dann der Fall, wenn die Verfasser zur Erhöhung der Ausdrucksfähigkeit schließlich zu den beliebten Flammenschriften ihre Zuflucht nehmen müssen, eine Geschmacklosigkeit, die kaum begreiflich ist. Dies Beginnen steht auf derselben Stufe wie seinerzeit bei den byzantinischen Bildern, wo den dargestellten Personen aus dem Munde heraus gewisse Worte geschrieben waren. Daß man sich heutzutage an so etwas noch ergötzen kann, und noch dazu dasselbe Publikum, das kurz vorher eine klassische Oper andächtig anhörte, zeigt, wie wenig noch der richtige Sinn für diese Kunst allgemein geworden ist.

Ähnliches gilt von dem Tanz. Auch er ist nur dazu da, um gewisse Bestandteile der Handlung eben in seiner Form erscheinen zu lassen, nicht um sich selbst zu zeigen. Ganze Durchführung von Tänzen, bei denen nichts geschieht, gehört nicht zur künstlerischen Aufgabe des Balletts. Am ärgsten wird dieses Beginnen, wenn das ganze „Ballett“ gar nichts anderes ist als eine Vorführung von Tänzen, entweder aus einer bestimmten Periode oder in historischer Aufeinanderfolge. So etwas mag Manchen recht gut unterhalten, aber es ist überhaupt kein Ballett. Ballett ist Handlung, versinnlicht durch die Kunst der schönen körperlichen Bewegungen und Stellungen. Es können ja Tänze vorkommen, aber sie müssen in einer Handlung enthalten sein, sie zu Stande bringen. Es kann hier nicht

unerwähnt bleiben, daß selbst in die Oper ein Ballett nicht gehört, weil während desselben die Handlung stille steht, was die echte Dramatik nicht zuläßt. Es müßte denn sein, daß die handelnden Personen des Stückes mit in das Ballett verflochten sind, dieses durch die Handlung selbst zu Stande kommt. Noch viel überflüssiger und unkünstlerischer ist es, nicht nur den Tanz für sich selbst, sondern auch die Virtuosität darin im Ballett zeigen zu wollen. Von solchen Fehlern aber wimmelt es in einem modernen Ballett, ja es besteht fast nur aus solchen. Alle pas des deux, die Solotänze der prima ballerina sind aus denselben ganz zu streichen und darin ebenso überflüssig, wie der Part der bloßen Koleratursängerin in der Oper, denn immer ist es nur die Virtuosität dieses Beginnens um ihrer selbst willen, die hier gezeigt wird. Ein gewisser Grad der Technik ist auch hier wie beim Gesang unerläßlich und muß unablässig geübt werden, ist aber bei der Produktion des Balletts nur so weit nötig, daß der künstlerischen Gestaltung durch die technischen Schwierigkeiten kein Hindernis in den Weg gelegt wird. Was darüber hinausgeht, gehört in den Zirkus, wohin wir in unserer Kunst die Produktion jeder Virtuosität als solcher verweisen.

Man sieht, es muß gar nicht so einfach sein, ein Ballett zu verfassen und damit einen ganzen Theaterabend genügend anzuregen. Jedenfalls wird man sich gerade bezüglich der Dauer eine kleine Beschränkung gefallen lassen müssen. Was soll man aber dazu sagen, wenn unsere Ballettautoren, in der Regel entweder Tanzmeister oder Lebemänner, gar keine Ahnung haben von ihrer eigentlichen Aufgabe, und alle Stile untereinandermischen, nicht nur innerhalb des Anteiles der einzelnen Bestandteile des Balletts die gröbsten Fehler begehen, sondern sich überhaupt nicht darin auskennen, was zum eigentlichen Ballett und was zu den ganz anderen Künsten gehört? Wenn Ballette verfaßt werden, in denen auch gesprochen wird, oder wenn in einem Ballett plötzlich ein Chor hinter der Szene zu singen anfängt? Es scheint den Autoren fast an dem nötigen künstlerischen Instinkt zu mangeln und der pure Dilettantismus macht sich geltend, noch dazu ohne jegliches Talent. Ist es einem Maler je im Ernste eingefallen, auf seinem Bilde etwa einer der gemalten Personen den Fuß aus seinem Bilde heraus plastisch darzustellen? Solche Übertreibungen könnten höchstens als

Witz unternommen und aufgefaßt werden, dieselbe Stellung nimmt ein Sängerchor im Ballett ein, und wenn das Publikum das nötige künstlerische Verständnis hätte, so sollte es bei solchen Anlässen eigentlich in helles Gelächter ausbrechen, wie es dies gewiß schon thut, wenn es ein eben beschriebenes Bild sieht. Leider ist es noch nicht so weit gekommen. Der Verfasser hat sich wahrscheinlich gedacht: wenn das Orchester Musik macht, warum soll es nicht auch ein Chor machen? Wenn das alles eins wäre, so wäre jede Oper ein Ballett, in der nichts gesprochen, sondern nur gesungen wird. Man hat heutzutage von einem Ballett ganz merkwürdige Vorstellungen, und jedermann, dem es seine Stellung erlaubt, den weiblichen Reizen eine erhöhte Aufmerksamkeit zu schenken, hält sich für berechtigt, eines zu schreiben oder als Kenner und Fachmann darüber zu urteilen. Das kommt daher, daß heutzutage niemand weniger an einem Ballett schuld ist als der eigentliche Verfasser. Unter solchen Verhältnissen kann jeder Schulknabe ein Ballett „verfassen". Am meisten sind dabei beschäftigt der Ballettmeister und der Kompositeur. Ersterer ist regelmäßig der eigentliche Verfasser, der Künstler, denn er allein besitzt das Talent zu gestalten, und an dieser Gabe: formen zu können, liegt ja die hauptsächlichste Thätigkeit des Künstlers. Die Idee kann bald jemand haben, und so lange er sie nicht gestalten kann, ist er kein Künstler, und verdient, wenn überhaupt, so doch nur nebenher genannt zu werden, wie etwa derjenige, welcher zu einem Schauspiel die Idee gibt (wir wissen, wie wenig damit noch gethan ist), oder der, von dem das Thema zu Variationen oder Fugen entlehnt wird. So lange unsere Ballettverfasser nicht das Ballett so genau anzugeben und vorzuschreiben im Stande sind, daß man es danach ohne weitere Zuthat vollkommen und überall gleich aufführen kann, bleiben sie Stümper und maßen sich eine Stellung an, die ihnen nicht gebührt. Das wird so ziemlich alle treffen, die sich bisher an diese Aufgabe gewagt haben. Leider fehlt es an einem Werke, aus dem man sich über den Vorgang des Studiums eines Balletts und die dazu nötigen Angaben belehren könnte; es ist unerläßlich, wenn die Möglichkeit, ein Ballett zu verfassen, in weitere Kreise dringen soll. Nur so ist es möglich, das Ballett mit der Zeit zu einem Kunstwerk zu gestalten, und sollte dies nicht gelingen, so möge man es von den Brettern verbannen, auf denen Don Juan oder Faust in Szene gehen.

Schließlich noch ein Wort an die Kritik. Es gibt wenige Kritiken über ein Ballett, die von einem höheren künstlerischen Standpunkte abgefaßt worden wären. Man fragt sich einfach: habe ich mich unterhalten oder nicht? Im ersten Falle ist das Ballett gut, im zweiten schlecht. Ja noch mehr, nicht nur Intendanten und Direktoren, sondern selbst namhafte Kritiker fangen an, den Wert des Balletts nach dem Kassenerfolg zu beurteilen. Das Ballett „zieht nicht", weil es langweilig ist, weil man sich zu wenig vergnügt dabei, und darum ist es schlecht. Auch Fidelio „zieht" weniger als die erste beste Modeoperette der Saison, aber wird man deshalb vom wissenschaftlichen Standpunkte aus sagen dürfen, daß das Prinzip, nach welchem letztere komponiert ist, das allein richtige sei? Keineswegs; es ist auch nie ähnliches behauptet worden. Möge man nun diesen Standpunkt auch auf die Beurteilung des Balletts übertragen.

Wir haben uns hier vielleicht wider Erwarten lange aufgehalten, weil der Musik im Ballett ein viel weiteres und ehrenvolleres Gebiet offen steht, als man gewöhnlich annimmt. Die Ästhetik der Tonkunst hat davon bisher fast vollständig geschwiegen, in der Meinung, daß dies ein Gebiet sei, auf dem sie nichts zu reden habe; und doch hätte sie dies mit demselben Rechte thun können und sollen, mit dem sie die Texte der Opern besprach.

Noch inniger als mit der Musik und dem Gestus kann die Musik mit der Poesie eine organische Verbindung eingehen. Enthält doch die letztere ohnehin die Elemente der ersteren, wenn auch nicht in vollkommener Ausbildung. Die bestimmteste mit der unbestimmtesten Kunst, extrema se tangunt. Bei dieser Zusammenstellung werden wir einige Regeln ableiten müssen, die sich aus der allgemeinen Natur des Schönen ergeben. Wir haben erwähnt, daß der bestimmte Ausdruck einer bestimmten Idee der Musik nicht nur nicht eigen ist, sondern daß auch darin nicht das Wesen des Schönen bestehe. Ist aber durch die Dichtkunst eine bestimmte Idee gegeben, so wird sich die hinzutretende Musik nur dann mit ihr zu einem Gesamteindruck vereinigen, wenn ihr Ausdruck unter anderen Ideen auch diese enthalten könnte. Wenn der Musiker also bemüht ist, den Tonfall zu treffen, wie ihn die Sprache schon enthält, so wird, soll die Musik schön sein, damit von selbst gegeben sein, daß er

idealisiert werden muß, d. h. daß sich Ideen nicht bloß ein Inhalt in demselben finden können. Er wird ferner, soll die Musik sich nicht selbst widersprechen, aus der bloßen Artikulation heraustreten müssen. Da wir ferner die Relativität der einzelnen musikalischen Formen kennen, so wird es möglich sein, einen Ausdruck zu finden, der für die widersprechendsten Ideen paßt, und als Beispiel erwähne ich hier Glucks berühmte Arie aus Orpheus: Che farò senza Euridice. Wir haben gefunden, daß moll gewöhnlich der Ausdruck der Trauer ist, daß dieser gewöhnlich langsame Bewegung und ziemlich gleichbleibenden Tonfall hat; eine weitere Beobachtung zeigte, daß die Trauer herabgehende, die Freude hinaufgehende Intervalle liebt, entsprechend dem Niedergang und Aufschwung unseres Geisteslebens. Gegen diese sämtlichen Momente hat Gluck, der Meister des Ausdruckes, in seiner Arie gefehlt. Sie geht in Dur, im Tempo vivace, hat weite, kontrastierende Intervalle, die überdies alle von unten hinauf gehen und gerade bei den Worten: che farò, dove andrò; ein Beweis erstens für die Unbestimmtheit der musikalischen Formen, zweitens dafür, daß die Wahrheit, Bestimmtheit des Ausdruckes nicht dessen Schönheit ausmache. Denn aus den oben erwähnten Momenten glauben gewisse Ästhetiker die Bestimmtheit des musikalischen Ausdrucks ableiten zu können. Weil er hier der Dichtkunst widerspricht, müßte die Arie unschön sein, was durchaus nicht der Fall ist.[1]) Nur eines wird der Tondichter nicht thun dürfen, wenn er Musik mit der Poesie vereinen will, er wird nicht einen Ausdruck wählen dürfen, der für die dem betreffenden Gedichte zu Grunde liegende Stimmung insoferne nicht paßt, als er für eine gegenteilige allgemein bekannt oder stereotyp geworden ist. Wenn der sterbende Held einen Walzer singt oder den Israeliten in dem hochernsten Moment, wo sie das rote Meer durchziehen, ein ganz gewöhnlicher lustiger Marsch aufgespielt wird, so ist ein solcher Widerspruch ebenso störend, als wollte man einen Ball mit einem Trauermarsch einleiten. Wo aber immer zwei Künste zusammenkommen, also auch wo Poesie mit Musik vereint sind, wird die große Frage entstehen, ob denn beide wirklich gleich

[1]) Schon aus der allgemeinen Natur des Schönen muß es sich ergeben, daß der musikalische Ausdruck so viel von seiner Schönheit verliert, als er zur Bestimmtheit beiträgt. Volle Wahrheit schließt die Schönheit aus.

viel zur Totalwirkung werden beitragen können. Wir haben gleich zu Anfang dieser Darstellung (Einleitung) gesehen, daß die Kunst erst dann auf ihrer Höhe steht, wenn sie vollkommen selbständig auftritt, denn dann erst ist sie genötigt, ihre Mittel mit voller Kraft zur Darstellung des Schönen ins Feld zu führen. Nun thut dies die Dichtkunst von einem objektiv bestimmten begrifflichen Inhalt aus, die Musik von einem Toninhalt, höchstens von einer subjektiv verschiedenen Idee; die eine will alles auf einen Punkt bezogen haben, die andere frei in die Ferne schweifen. Werden sie da einander nicht hindernd in den Weg treten, wird die eine nicht festhalten wollen, was die andere verschwendet? Gewiß kann das eintreten. Man muß daher ein wenig vorsichtig sein bei der Auswahl derjenigen Dichtungen, die mit der Musik verbunden werden sollen. Es wird dann diejenige Poesie eine Verbindung mit Musik nicht eingehen können, die ihr Hauptgewicht legt auf die Klarstellung einer einzigen Idee, die eine Art wissenschaftlicher Reflexion bildet, die die dichterische Form nur gewählt hat, um diese Idee selbst, nicht auch eine andere in grelleres Licht zu stellen, z. B. Goethes Gedicht „Natur und Kunst" oder viele Stellen aus seinem Faust. Später wird sich uns noch eine dritte Art ergeben, die nicht geeignet ist, eine Verbindung mit der Musik einzugehen. In allen diesen Fällen ist die Vermeidung der Störung mit der Eingehung der Verbindung gar nicht vereinbar. Man darf also solche Gedichte gar nicht in Musik setzen, wenn man eine künstlerische Wirkung beansprucht. Wie aber, wenn in einem größeren, sonst ganz geeigneten Werke nur einzelne derartige Stellen vorkommen, soll man deshalb die Komposition des ganzen Werkes unterlassen, und wenn nicht, wie wird man sich bei diesen Stellen zu benehmen haben? Dabei wird man zunächst untersuchen müssen, ob diese ungeeigneten Stellen überwiegen und ob in ihnen oder den anderen geeigneten der Hauptzweck der ganzen Dichtung liegt. Ist dies der Fall, dann ist eine solche Verbindung unstatthaft, denn entweder die Dichtkunst oder die Musik kommen um ihr Recht. Ein solcher Stoff ist z. B. Faust. Jede Faust-Komposition ist daher schon verunglückt, bevor sie noch verunglückt ist. Und sonderbarerweise waren gerade auf eine solche die meisten Musiker erpicht. Ist aber das erstere der Fall, daß nur wenige und minder bedeutende Stellen der Verbindung von Musik und Poesie widerstreben,

dann wird die große Frage entstehen, welche von beiden Künsten soll die gestörte und welche die störende sein. Die Antwort darauf ist sehr einfach. Diejenige, welche trotz voller Behauptung ihres Rechtes mehr zur Schönheit beiträgt. Welche dies ist, muß für jeden einzelnen Fall entschieden werden, und das wird leichter sein — namentlich für den Künstler — als man in Anbetracht der zahlreichen Fehlgriffe, die gerade hier gemacht wurden, vielleicht anzunehmen geneigt ist; wenn nur die Frage überhaupt so gestellt würde und nicht der Dichter wie der Musiker in solchen Fällen von vornherein nur ihren Standpunkt gewahrt wissen wollten. Jedermann, selbst der Laie wird bald entscheiden können, ob bei Behauptung der vollen Ansprüche einer Kunst, wenn sie auch für sich betrachtet schön wären, nicht durch die Außerachtlassung der Ansprüche der anderen Kunst die Totalwirkung gestört würde: und bei dieser sehr einfachen und allgemein zugänglichen Erwägung wird man bald einsehen, zu wessen Gunsten die Wagschale zu fallen hat. Nur eine Gefahr kann drohen, nämlich die, daß das bloß Moderne mit dem Schönen verwechselt wird. So kann es geschehen, daß zu einer Zeit die Komposition einer Stelle, wo z. B. die Musik in ihre vollen Rechte tritt, ebendeshalb, weil sie jetzt für schön gilt, allgemein befriedigt, während später, wo erkannt wird, daß diese Musik nur interessant oder charakteristisch aber damals modern war, deutlich bemerkt wird, daß durch die Musik nichts für die Schönheit gethan ist, während zugleich die Dichtkunst bei der Mitwirkung hierzu um ihre Rechte gebracht wurde. Wir haben ferner schon früher bei den vom Schönen verschiedenen Erscheinungsformen des Kunstwerkes gesehen, daß wir heute viel deutlicher und strenger im Ausdruck sind als ehedem. Wenn es auch nie gelingen kann, ihn vollständig zu bestimmen, so werden wir doch mit der Zeit immer mehr Nüancen unterscheiden und im musikalischen Ausdruck leichter einen Widerspruch mit dem Text empfinden als früher. Das sind jedoch Gefahren, denen die Kunst überhaupt ebensogut ausgesetzt ist wie ihre Verbindungen und denen der große Künstler nie unterliegt, weil er das wahrhaft Schöne immer trifft, der kleine aber überall begegnen wird, mag er die Poesie mit Musik vereinen oder nicht.[1])

[1]) Nach der strengen Forderung der Formal-Ästhetik wäre die Verbindung von Musik und Poesie schwieriger als sie selbst glaubt, ja geradezu unstatt-

Wenn wir diese allgemeinen Prinzipien festhalten, so werden wir leicht die einzelnen Konflikte lösen können, die sich bei der Musik und Poesie ergeben. — Der erste und wichtigste ergibt sich daraus, daß der Musiker weit weniger Mittel hat zur Erregung von Stimmungen als der Dichter. Der Dichter kann mit ein paar Worten den erhabensten Gedanken aussprechen und uns dadurch aufs tiefste erschüttern, der Musiker wird dazu viel mehr Zeit brauchen, bevor wir uns klar werden, daß er etwas Bedeutendes und Großartiges sagen will. Wenn daher ein kurzes Gedicht in Musik zu setzen ist, ist der Kompositeur nach wenigen Tönen mit dem Gedichte zu Ende. Würde er jetzt aufhören, so wäre die Musik selbst noch sehr wenig zur Geltung gekommen und weit hinter der Wirkung zurückgeblieben, die durch die Worte erregt wurde. Der Musiker wird es sich also nicht nehmen lassen, weiter zu arbeiten, und da bleibt ihm nichts anderes übrig, als die Worte zu wiederholen. Dadurch erklärt sich die in vielen Kompositionen so oft belachte und gerügte Textwiederholung, die trotzdem in manchen Fällen unvermeidlich, ja sogar geboten ist. Das kurze Gedicht Goethes „Über allen Wipfeln ist Ruh", das mit so wenig Worten so unendliches Weh ausdrückt, müßte eigentlich zweimal in Musik gesetzt werden,

---

haft. Daß der Tonfall als Zeichen eines Sinnes in diesem völlig aufgehen muß wie in der Sprache, und völlig Selbstzweck wird, wie in der Musik, das ist in seiner vollen Schärfe ein unlösbarer Widerspruch. Wenn ich von der verlangten vollendeten Vorstellung der Tonempfindung jede andere wie immer geartete prinzipiell ausschließen muß, das unterlegte Wort mir aber ewig eine bestimmte aufzwingt, so wäre die Zusammenstellung von Musik und Poesie absolut unvereinbar, eine ästhetisch nicht zu rechtfertigende Störung. Sie ist es aber nicht, wenn man die Notwendigkeit einer Ideenassociation anerkennt, aber nur einer so allgemeinen, daß die Bestimmtheit des unterlegten Wortes nur ein Konkretes von der ganzen durch die Musik erregten Ideengattung darstellt, in der sich die individuellen Ideen jedes Menschen wiederfinden können. Übertreibt man dieses Prinzip, wie die idealistische Ästhetik bis zur erreichbaren und wünschenswerten Bestimmtheit der Musik, so kommt man ebenfalls zu einem Widerspruch, wie bei dem formalistischen Extrem, denn es muß entweder der Tonfall im Sinn aufgehen — und diese Forderung erfüllt die Sprache so vollständig, daß sie der Hinzutritt der Musik von dem erreichten Ziele nur abbringt, — oder es tritt, wenn dies nicht der Fall ist, ein ebenso störender und unlösbarer Widerspruch zwischen dem Sinn der Musik und dem des Textes ein.

denn nach dem ersten Male wird der Musiker schwerlich genug gesagt haben. Solche Wiederholungen haben nun nichts auf sich, wenn der Gedankenausdruck einfach und ohne besondere Prätension hingeworfen ist, z. B. bei den Worten: „die Himmel erzählen die „Ehre Gottes und seiner Hände Werk zeigt an das Firmament.“ [1]) Was für großartige Dinge sind da mit diesen wenigen, wenn auch schlichten Worten ausgedrückt. Der Kompositeur findet hier keinen anderen Anhaltspunkt, als die Großartigkeit in seiner Welt und auf seine Weise durch einen großartig und kunstvoll verwebten Tonschwall hervorzubringen. Aber wie viel Zeit braucht er dazu, ehe der Hörer wirklich den Eindruck und die Überzeugung eines großartigen Tongewebes bekommt und wie oft muß er infolge dessen diese Worte wiederholen. Zum Glück schadet das hier viel weniger, als wenn z. B. Schumann daran geht, die Schlußworte des Faust: „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis“ zu komponieren. Abgesehen davon, daß diese Worte das Resultat eines Rückblickes der Vernunft über die ganze Handlung sind, ein Schluß, der aus dieser gezogen wird, der entsprechende Tonfall, wenn er überhaupt charakteristisch zu Stande kommt, somit schwer zu treffen ist, muß der Musiker, soll die Wirkung seiner Musik an Intensität der der Dichtung entsprechen, viel länger thätig sein, und hier um so mehr, als sie den Schluß eines ganzen Werkes bilden, auf den der Musiker immer länger hinarbeiten muß als der Dichter. Wie sehr leidet da die schöne kurze Form dieses erhabenen Inhaltes. Die Schönheit der Musik wird beeinträchtigt durch die entstellte Schönheit der Dichtung. Nachdem bei zwanzigmal wiederholt wird: „das Unbeschreibliche, hier ist's gethan“, singt der zweite Chor: „zieht, zieht uns hinan“; erster Chor: „zieht, zieht uns hinan, zieht uns hinan“; zweiter Chor: „zieht uns hinan“; erster Chor: „zieht“, zweiter Chor: „zieht“, erster Chor: „zieht“, beide Chöre: „uns hinan“. Während dieses Wechselgesanges singen und wiederholen die Solisten auch noch denselben Text. Die Stelle wird so geradezu lächerlich, was bei dem Beispiel aus Haydns Oratorium durchaus nicht der Fall war. Dort finden wir die Wiederholung natürlich,

---

[1]) Haydn: Schöpfung.

hier ist sie ein Frevel. Wir können diese Stelle drehen wie wir wollen, wir kommen aus dem Dilemma nicht heraus: daß entweder die Musik durch die Poesie oder die Poesie durch die Musik beeinträchtigt wird. Folge: sie ist nicht geeignet zur musikalischen Komposition. Überhaupt ist der ganze Schumannsche Faust ein lebendiges Beispiel für musik-ästhetische Studien und trotz aller Schönheit der Musik an sich in vielen Stellen sogar geradezu ein Muster für verfehlte Anwendung der Tonkunst. Es ist, als hätte sich Schumann absichtlich die Stellen ausgesucht, die man nicht komponieren soll, während er viele andere, wo Musik möglich und vorgeschrieben ist, unberührt liegen ließ.

Oft helfen sich die Kompositeure durch Einschiebung gleichgültiger Worte, wenn eine Phrase wiederholt werden soll, ohne daß sie gerade auf die dazu gehörige Melodie ausgeht. Die Worte „ja“ und „ach“ spielen dann eine große Rolle. Bekannt ist das eingeschobene „ja“ in den Volks- und Studentenliedern, das in zahlreicher Wiederholung besonders zu Begleitungsfiguren angewendet wird. Man wird hier nichts dagegen einwenden können, zumal dadurch nur die ohnehin beabsichtigte komische Wirkung erhöht wird. Bei den wertvollen Werken unserer größeren Dichter sollten jedoch diese Hinzufügungen möglichst vermieden werden, der Kompositeur hat kein Recht, die Dichtung für die Musik zu korrigieren. Einzig steht der Vorgang Mozarts da, der bei der Komposition der Goetheschen „Veilchen“ am Schlusse des Gedichtes die Worte hinzufügte: „das arme Veilchen, es war ein herzig's Veilchen“. Man verzeiht solche Unzukömmlichkeiten der Naivität jener Zeit, heute wären sie wohl absolut unstatthaft. Ob die Mißlichkeiten der Textwiederholung dadurch behoben werden, daß man wie Wagner denselben Gedanken mehrmals immer mit anderen Worten ausspricht, möchte ich bezweifeln. Denn die Wiederholung des Gedankens wird durch andere Worte eben nicht anziehender und die Form des Gedichtes wird gleich von Haus aus unschön gestaltet. Bei dem früheren System wird das Gedicht erst durch die Musik unschön, hier hat die Musik nichts mehr zu verderben; das Resultat bleibt somit in beiden Fällen dasselbe. Jetzt handelt es sich nur darum, noch zu zeigen, wie der Komponist vorzugehen hat, wenn die Verbindung von Poesie und Musik nicht mehr unterbleiben kann und die Schönheit der Dicht-

kunst nicht gestört werden darf. Dann verzichte er auf die musikalische Wirkung und lasse die Sprache durch sich wirken. Das geschieht durch die Form des Recitativs. So hat es Schubert gethan und mit seinem künstlerischen Geist von selbst richtig getroffen im Erlkönig bei den Schlußworten: „In seinen Armen das Kind war tot." Die Musik sagt hier gar nichts, nur das Wort. Gerade solche Stellen pflegen aber für den Musiker sehr verlockend zu sein, denn so wichtige Ereignisse wie der Tod, die zudem einen so tiefen Eindruck auf unser Gefühls- und Gemütsleben machen, reizen die Musik, sie möchte sich ausbreiten, hätte aber nur zwei Worte als Text, die sie fort wiederholen müßte, wie es auch ein anderer Kompositeur des Erlkönig gethan hat. Trotzdem muß der Kompositeur darauf verzichten, schöne Musik zu machen, weil diese, durch die entstellte Schönheit der Dichtkunst gestört, nicht zur Geltung kommen würde. Auf andere, ebenfalls sehr passende Art hat sich Schumann in einem ähnlichen Falle geholfen bei den Worten:

> Wißt ihr, warum der Sarg wohl
> So groß und schwer mag sein?
> Ich senk' auch meine Liebe
> Und meinen Schmerz hinein.

Die Liebe! Gibt es etwas Verlockenderes für jede Kunst und insbesondere die des Musikers? Und soll er hier nach diesen wenigen Worten ohne weiteres abbrechen? Oder sollten diese Worte einigemale wiederholt werden? Schumann thut keines von beiden. Er bringt die Worte ohne Wiederholung, hängt aber ein kleines Instrumentalnachspiel an. So sind Musiker und Dichter zufriedengestellt und keiner hat auf seine Kunst verzichtet. Freilich wird dieses Auskunftsmittel nicht oft anzuwenden möglich sein.

Aus dieser Betrachtung wird sich uns aber auch ergeben, welche Art von Poesie am geeignetsten eine Verbindung mit der Musik wird eingehen können. Diejenige, welche sich längere Zeit in derelben Stimmung ausbreitet, ohne die Vernunft zu viel in Anspruch zu nehmen. Durch das erstere wird die Musik der zu häufigen Textwiederholung ausweichen können, wegen des letzteren wird sie nicht fürchten müssen, die Bestimmtheit der Dichtkunst durch ihre Unbestimmtheit zu stören. Die lyrische Poesie also ist der Musik am meisten verwandt und unter ihr wieder jene Stimmungsbilder,

die Schiller als das Ideal der Dichtkunst pries. Seine eigenen Gedichte hingegen eignen sich wegen des häufigen Wechsels der Stimmungen, deren jede die Musik verzögern müßte, weniger zur Komposition; das wäre also die dritte Art von Dichtungen, welche die Verbindung mit der Musik schwer eingehen können, ohne diese oder sich selbst zu schädigen.

Ein zweiter Konflikt kann für den Komponisten entstehen durch die Beachtung des Rhythmus. Dieser macht dann Schwierigkeiten, wenn er den Sinn des Satzes durchkreuzt, indem nämlich das Ende der Verszeilen nicht zusammenfällt mit dem Ende der Gedanken. Man weiß, wie komisch es oft wirkt, wenn Kinder beim Hersagen eines Gedichtes, dem natürlichen Taktgefühl folgend, den Rhythmus ohne Rücksicht auf den Sinn und den Zusammenhang der Worte betonen. Der Deklamator kann sich da leicht helfen, indem er einfach den Rhythmus nicht festhält, ihn geradezu verwischt. Der Rhythmus ist aber die Seele der Musik und eine Melodie, die mit ihm innig zusammenhängt und ihr Ende findet, reicht dann nicht aus zur Wiedergabe eines Gedankens, der über den rhythmischen Schluß hinausgeht. Man hat sich früher darüber keine grauen Haare wachsen lassen und prinzipiell den Wortsinn dem musikalischen Sinn untergeordnet; z. B. Schiller sagt: „Ihr stürzt nieder, Millionen — diesen Kuß der ganzen Welt" und Beethoven komponiert: „Ihr stürzt nieder, Mil—lionen, diesen Kuß der — ganzen Welt." Oder in Schillers Nänie heißt es: „Und an der Schwelle noch — streng — rief er zurück sein Gebot." In den beiden Kompositionen dieses Gedichtes von Götz und Brahms lautet die Stelle: „und an der Schwelle noch streng — rief er zurück sein Gebot". Goethe sagt in seiner Walpurgisnacht: „Es lacht der Mai — am grünen Ort erschallen Lustgesänge." Mendelssohn braucht die regelmäßigen Längen der Verszeilen und so singt der Chor: „Es lacht der Mai, am grünen Ort — erschallen Lustgesänge." Der Komponist kann eben die Regelmäßigkeit der Bewegung nicht immer aufheben, darum wäre es hier zu viel verlangt, den Wortsinn immer über den musikalischen zu stellen und in das andere Extrem zu fallen. Es wird schon Fälle geben, wo man in dieser Beziehung ein Auge zudrücken kann und soll und es soll nur angedeutet werden, daß es fehlerhaft ist,

wenn er absolut nicht beachtet wird und sich der Komponist gar keine Mühe gibt, solche Härten zu vermeiden, wo es leicht möglich wäre. Manchmal wirkt eine solche Nichtbeachtung ungemein störend und bringt die ganze Stelle um ihren Effekt; es ist auch hier wie überall, wo Musik und Poesie zusammenfallen, die Frage zu stellen: durch welcher Kunst Verzicht auf ihre vollen Rechte wird der Fehler kleiner? Strenger darf man schon sein, wenn die gebräuchliche Betonung eines einzelnen Wortes nicht eingehalten und auf Vor- und Nachsilben Gewicht gelegt wird. Mit großer Ungeniertheit geht da namentlich Bach vor. So in der Johannispassion (2. Teil 1. Choral) „geführt, von gottlose Leut' und „fälschlich verklaget, verlacht, verhöhnt und verspeit, wie „denn die Schrift saget". Wir würden hier überall anderes betonen.[1]) In andern Worten, wo die Vorsilben betont werden sollten, betont er sie wieder nicht (Choral 27 ebenda): „ausdenken, „ausbreiten" und betont oft ohne allen Grund ganz andere Worte: „lasset uns den nicht verteilen, sondern darum losen" (Chor 54), was aber nur der Baß so singt, während die anderen Stimmen, die in derselben Lage wären, durch Einschiebung eines Sechzehntels dieser Unzukömmlichkeit ausweichen. Über diese Fehler hat sich Wagner mit sichtlicher Freude lustig gemacht in den „Meistersingern", wo Beckmesser singt: „Den Tag seh ich erscheinen — der mir wohl „gefallen thut; — da nehme ich mir einen — guten und — „frischen Mut." Auch die Zerreißung des Wortes, die scharfe Trennung der Silben kommt häufig vor gegen den gewöhnlichen Sprachgebrauch, z. B. in Haydns Schöpfung Ha—le—lu—ja, wo zwischen jeder Silbe eine Achtelpause ist, oder in Berlioz' grande messe de morts (Schluß des Lacrimosa) di—es — il—la, wo zwischen jeder Silbe Achtel liegen, alles um die rhythmischen Schläge zu markieren. In demselben Werke singt der Baß ganze Sätze aus demselben Grunde in getrennten Silben: Pi—e—Je—su do—mi—ne—do—na—e—is—re—qui—em; immer ist noch eine

---

[1]) Ähnlich Haydn in den „Jahreszeiten": Die ganze Welt sagt: Juché; er läßt in einem fort Jühe singen. Solche Fehler werden geradezu widerwärtig.

Pause zwischen jeder Silbe, eine Unrichtigkeit, die übrigens hier noch am wenigsten hervortritt, weil die Worte als solche bei dieser Stelle verloren gehen. Es singt sie nämlich der Chor und für diesen kann man in diesem Punkte immer etwas nachsichtiger sein.

Die Verbindung der Musik mit der Poesie ist die erste Form, unter der Musik überhaupt auftritt, nicht nur, weil der Gebrauch der menschlichen Organe näher liegt, als der der Instrumente, sondern weil überhaupt keine Kunst von Anfang an allein auftritt und die Poesie auf gewisse Elemente der Tonkunst nicht verzichten kann. Die Vokalmusik hat vor der Instrumentalmusik voraus die Unmittelbarkeit des Ausdruckes und genießt dabei die Hilfe des Textes. Sie steht ihr jedoch bedeutend nach an Umfang und Gewandtheit der Technik, Stärke der Schallwirkung, namentlich aber an Ausdauer und Sicherheit. In den ersten Anfängen der Entwickelung der Musik ist dieser Nachteil gar nicht fühlbar und der Gesang als χώρη oder μέλος besteht längst, bevor man noch mit Instrumenten recht eigentlich Musik machen konnte. Sind endlich die Schwierigkeiten der Handhabung der Instrumente überwunden, so werden auch die Anforderungen um soviel höher gestellt, daß sie eine menschliche Stimme kaum bewältigen kann, bis sie endlich weit hinter den Leistungen der Instrumente zurückbleibt. Das ist denn auch die Ursache, weshalb die höheren Kunstformen beider Gattungen nicht auf gleicher Höhe stehen, das Streichquartett viel weiter entwickelt ist, als das Vokalquartett, das Orchester weiter, als der Chor. Es kann hier natürlich nur der gemischte Chor gemeint sein, der Männer- und Frauenchor ist schon seiner Natur nach für beschränktere Sphären bestimmt.

Die einfachste Kunstgattung in der Verbindung von Musik und Poesie ist das Lied. Im Lied ist ein gegebenes Gedicht in der Weise in Musik gesetzt, daß eine Singstimme den Vortrag desselben übernimmt, der von einem oder mehreren (nicht zu vielen) Instrumenten begleitet wird. Das Hauptgewicht liegt in der Singstimme, womit von selbst die melodiöse Gestaltung der Erfindung als wichtigstes Erfordernis gegeben ist. Wie sich die Melodie zum Text zu verhalten habe, wird aus den allgemeinen Regeln der Verbindung von Musik und Poesie abzuleiten sein. Das Verhältnis der Singstimme zur Begleitung oder der Melodie zur Harmonie muß derart festgehalten

werden, daß immer beide selbständig nebeneinander bleiben, nicht zu einem großen kontrapunktischen Gefüge zusammenwachsen, von dem die Gesangsmelodie nur eine Stimme ist. Das Höchste, was man zugestehen kann, ist, daß die Gesangsmelodie in der Begleitung eine Gegenmelodie habe, ein Vorgang der auch so durchgeführt wird, daß ein Instrument die eigentliche Begleitung, ein zweites die Gegenmelodie übernimmt und so gleichsam mitsingt. Nie aber dürften, soll der Charakter des Liedes gewahrt bleiben, in der Begleitung drei selbständige Gegenstimmen zur Gesangsstimme als vierter, enthalten sein. Dieses letztere Prinzip wurde zugleich übertrieben und mißverstanden, indem man zu ängstlich an der Einfachheit der harmonisierenden Begleitung festhielt. Bei unserer gegenwärtigen Entwickelung der Musik darf das Lied schon eine reiche harmonische Begleitung enthalten, nur keine vielfache kontrapunktische Verarbeitung im Verein mit der Gesangstimme. Aus dieser Ängstlichkeit entsprang wohl das Urteil Hands über Schuberts Lieder, die nach seiner Ansicht an erdrückender Begleitung leiden.[1]) Mir scheint selbst die viel kompliziertere Begleitung bei Schumann oder Brahms noch nicht erdrückend oder dem Charakter des Liedes widersprechend. Die Gegner dieser letzteren Kompositionen vergessen immer, daß schwerere Spielbarkeit der Begleitung oder die eigene langsamere Auffassung neuer Harmoniefolgen nicht identisch ist mit Überordnung der Begleitung über die Melodie oder gar Zerstörung der letzteren. Das Verhältnis von Singstimme und Begleitung ist nicht das wie immer gearteter Über- und Unterordnung, sondern das der Gleichberechtigung, jedoch so, daß beide, wie Melodie und Harmonie zwei selbständige Faktoren bleiben, wenn sie auch wie diese zu einer Einheit verschmelzen können. Aber nicht wie in einem kontrapunktischen

---

[1]) Hand, Ästh. II. 4. B. 3. Kap. § 58: „Zum Erweis des Schadens, welchen Häufung der Harmonien und Überfüllung bringen, können Lieder der ausgezeichneten Komponisten, wie Spohr, Löwe, Schubert dienen“ und § 60: „Schön ist diejenige Begleitung zu nennen, in welcher die instrumentalen Töne den Gesang so umspielen, daß sie bald von der Melodie abweichen, bald sie wieder berühren, bald ihr vorauseilen, bald nachklingen, und mithin in der verwobenen Einheit doch freie Beseelung waltet. Dies aber verleitet manchen in die Begleitung mehr, als ihr rechtlich zukommt, zu legen und sie zu einem gar künstlichen Spiel zu bilden. Dadurch haben die trefflichsten Komponisten, wie Schubert und Löwe, sich selbst geschadet.“

Gefüge, wo, wenn es aufs Lied angewendet würde, sich die Gesangstimme von der Begleitung gar nicht trennen ließe. In diesem Verhältnis zwischen Gesang und Begleitung liegt das charakteristische Merkmal des Liedes. Es kann auch bloß instrumental durchgeführt werden. Die Komposition erhält dann den Charakter eines Liedes, ohne thatsächlich eines zu sein, es entstehen dann die sogenannten Lieder ohne Worte.

Es ist ferner zu beachten, daß das Lied ein musikalisches Kunstwerk ist, nur unter Zuhilfenahme des Gedichtes. Wo die Musik dem Gedichte zuviel Konzession machen müßte, ist ein Lied nicht gut möglich. Die melodiöse Entfaltung muß möglichst frei vor sich gehen können.[1])

Vom Lied unterscheidet sich die Arie dadurch, daß letztere den Text mehr in den Vordergrund treten lassen und die Gesangstimme vielmehr mit dem Orchester in ein kontrapunktisches Ganzes zu vereinigen kann, wenn auch nicht muß, als dies beim Lied der Fall ist. Daraus, daß die Arie ursprünglich wenigstens ein Teil der Oper oder des Oratoriums ist, folgt, daß diese mit größerem Aufwand an musikalischen Mitteln auftritt, sowohl, was die Singstimme als die Begleitung anbelangt. Dramatische Belebung kommt ihr besonders zu statten, wie sie sich überhaupt mit der schauspielerischen Darstellung nicht nur vereinigen läßt, sondern in vielen Fällen sogar danach verlangt, was beim Lied absolut ausgeschlossen ist. Die Arie kann auch ferner dazu dienen, die Gesangskunst in ihrer Virtuosität erscheinen zu lassen, und wird dann zur Konzert-Arie; diesen Charakter tragen viele Oratorien-Arien

[1]) Völlig veraltet ist die Anschauung Hands: II. 4. B. 3. K. § 59. „Das Lied hat strophische Form und eine Melodie wird für alle Strophen bestimmt. Da ergibt sich von selbst, daß, wenn der Inhalt der Strophen verschiedenartig abweicht oder geradehin widerspricht, auf dieselben auch nicht die eine musikalische Form angewendet werden kann. Doch bleibt diese Einstimmung eine unerläßliche Bedingung, das Gedicht, welches so widerfällig in seinen Teilen erscheint, mag in poetischer Hinsicht allen Anforderungen genügen, aber als ein musikalisches Lied, welches an eine abgerundete Einheit gebunden ist, kann es nicht gelten.“ Die Unrichtigkeit dieser Ansicht bedarf bei der heutigen Litteratur des Liedes kaum eines Beweises. Darauf beruht wohl auch der Fehler, die Arie ein durchkomponiertes Lied zu nennen. Sie ist überhaupt kein Lied, sondern wieder eine andere Kunstgattung.

und selbst in die Oper ist er verpflanzt worden durch die sogenannten Bravour-Arien, deren Zweck nur die Virtuosität der gesanglichen Leistung ist. Der Typus dieser Arien, wie er in manchen Opern Rossinis (womöglich als Thema mit Variationen), Herolds, Halévys und Meyerbeers vorkommt, paßt durchaus nicht in den Opernstil und es ist kein Wunder, wenn der Widerwille gegen diese Gattung in das entgegengesetzte Extrem verfallen ist. Wie sich übrigens dramatische Anforderungen mit Gesangsvirtuosität vereinigen lassen, hat Mozart gezeigt in der bekannten Arie der Königin der Nacht und in der Konstanzens („Martern aller Arten").

Unter den Kompositionen für eine Singstimme werden oft auch Ode, Romanze, Ballade erwähnt. Dieselben unter den verschiedenen musikalischen Kunstformen anzuführen, ist völlig unrichtig. Es gibt kein musikalisches Merkmal für dieselben. Sie gehören, wenn sie für eine Singstimme komponiert sind, unter die Gattung Lied, und heißen nur Romanze, Ballade &c., je nachdem die komponierte Dichtung so oder anders heißt. Eine in Musik gesetzte poetische Kunstform ist noch lange keine musikalische.

Der Liedcharakter kann noch gewahrt werden in Kompositionen für zwei Stimmen (Duett), wohl auch in dem sehr selten vorkommenden Terzett, während das Gesangsquartett in der Vokalmusik dieselbe Stelle einnimmt, wie das Streichquartett in der Instrumentalmusik. In diesem Charakter sind auch Vokalquintette geschrieben. Was über diese Zahl der Gesangsstimmen (nicht Partiturstimmen) hinausgeht, gehört zum Chor. Dieser kann entweder durch Frauen- oder Männerstimmen ausschließlich gebildet werden, oder auch beide vereinigen (gemischter Chor). Die Verwendung von Knabenstimmen scheint mir, wo nicht außermusikalische Gründe dafür maßgebend sind, doch mehr Sache des Effekts zu sein (z. B. Meyerbeers Prophet, Schumanns Faust, Wagners „Parsifal"). Neben den vollen Frauen- und Männerstimmen klingen die zarten Knabenstimmen unreif, angestrengt, gepreßt. Eigentümlich ist das, aber schön nicht. Am ehesten läßt sich dies noch dort musikalisch rechtfertigen, wo, wie im Eingangschor zu Bachs Matthäuspassion, die Vielstimmigkeit dem hervorstechenden Register der Knabenstimmen eine klarere übersichtlichere Wirkung verdankt.

Der Männerchor hat sich im Laufe der Zeit eine eigen-

tümliche Stellung erobert. Er ist nämlich die Form, in der heutzutage das Volkslied vorkommt Dieses erscheint heute nicht mehr bloß als Dichtung, sondern immer nur in Verbindung mit Musik. Selbst diejenigen neueren Dichtungen, die mit der Zeit von selbst populär wurden, obgleich sie ursprünglich für den engeren gebildeten Kreis bestimmt waren und von ihm ausgingen (z. B. Stellen aus Scheffels „Trompeter"), erhalten mit ihrer Popularität zugleich die musikalische Form, aber nicht nur die schwierige, rein künstlerische, sondern auch eine leichte volkstümliche, um deren Autor man sich in den meisten Fällen gar nicht kümmert. So bekommt auch jeder Stand die seinen Beruf verherrlichenden Lieder, die regelmäßig Männerchöre sind. Es gibt unter den wirksamen Dichtungen in diesem Genre wohl kaum eine, die nicht schon in Musik gesetzt wäre. Es ist auch viel natürlicher, daß diese Kompositionen die Chor-Form annehmen, statt der des Einzelliedes; ist doch Geselligkeit der natürliche Hebel jener Stimmung, in der Musik entsteht und genossen wird, denn was wir als Chor wahrnehmen, knüpft sich naturgemäß an einen größeren Kreis. Es beweist aber auch, daß die Musik sich bereits eine Stellung in der Gesellschaft erworben hat, aus der sie nicht mehr verdrängt werden kann, weil sie bereits einen integrierenden Bestandteil derselben bildet. Welche gesunde ursprüngliche Kraft liegt nicht in allen diesen Soldaten-, Matrosen-, Jäger- und Studentenliedern, an denen die deutsche Nation so reich ist und von denen sie gewisse Gattungen ganz ausschließlich schuf. Lotze bemerkt in seiner Geschichte der Ästhetik: „Die Zeit ist hoffentlich vorüber, wo die „deutsche Nation in jeder drohenden Lage nichts notwendiger zu „thun wußte, als den vierstimmigen Männergesang zu finden, der „dieser Situation entsprach." Diese Zeit scheint mir noch nicht vorüber, und es ist auch nicht einzusehen, warum das zu beklagen wäre. Vor allem ist es aber nicht richtig, daß in einer drohenden Lage zunächst ein vierstimmiger Männergesang erfunden wird, als ob man das Bedürfnis hätte, sich in Zeiten der Gefahr musikalisch auszusprechen; sondern jedes die Nation bewegende freudige oder traurige Ereignis wird poetisch verherrlicht und erst diese poetische Verherrlichung gibt Anlaß, das betreffende Gedicht in Musik zu setzen. Warum dies letztere geschieht, und warum es gerade der

Männerchor ist, hängt eben mit der jetzigen Bedeutung dieser beiden Faktoren zusammen; das unmittelbare Produkt der alle bewegenden Situation ist immer nur die Dichtung und warum sollte das nicht sein? Verdanken wir nicht gerade solchen Anlässen unsere schönsten Dichtungen? Große Volksepen werden wir freilich keine mehr machen, aber kleinere Dichtungen, die geschichtliche Ereignisse verherrlichen, mögen immerhin entstehen, jedes Volk hat sie, nicht nur die deutsche Nation, und wird sie hervorbringen, so lange noch künstlerische Schaffungskraft in ihr wohnt; die ganze Volkstümlichkeit musikalischen Schaffens geht in den Männerchor über, während sie sich vom Einzelgesang, dem eigentlichen Lied, immer mehr zurückzieht. Früher war sie nebst der Einfachheit ein wesentliches Merkmal des Liedes; jetzt wird es immer gelehrter. Ein echtes Volkslied als Einzelgesang entsteht heute selten, wenn nicht in ganz trivialem Genre. Nicht zu vergessen, daß das Lied, der musikalischen Entwickelung entsprechend, sich nicht mehr mit der bloßen einfachen Erfindung begnügt, sondern mit dieser zugleich die Harmonie und selbst ein wenig Kontrapunkt vereinigt, ein Umstand, der für Chöre insbesondere die immer unerläßlichere Aufgabe sein wird.

Der Frauenchor steht an Bedeutung weit hinter dem Männerchor und dies weniger aus rein musikalischen Gründen, sondern weil meistenteils das Wesen der Dichtung dem Vortrag durch einen Frauenchor widersprechen würde. Der Wirkungskreis der Frauen entbehrt der reichen Mannigfaltigkeit, die dem Dichter eine poetische Verherrlichung leichter und lohnender machen würde. Wir können einen Schlachtgesang, ein Husaren- oder Trinklied schwer von Damen singen lassen. Immer sind es nur die Spinn- und Wirtschaftslieder, Verherrlichung gewisser Naturvorgänge: wie die untergehende Sonne, der aufgehende Mond, seltener die entsprechende Morgenlandschaft, vielleicht noch die Liebe und die „heilige“ Maria, die wir in Frauenchören wiederfinden. Die Frau hat eben im normalen Zustande auf der ganzen Erde dieselbe Sphäre. So finden wir denn hier nur eine Anzahl Kompositionen von Chormeistern, die nicht mehr wußten, was sie ihre Damen noch singen lassen sollten und um einem dringenden Bedürfnisse abzuhelfen, damit ein gutes Geschäft zu machen hofften.

Anders ist es beim gemischten Chor; dieser entbehrt jenes be-

stimmten Charakters, der ihn für ein einzelnes Fach prädestiniert. Hier stehen Frauen- und Männerstimmen einander gleichberechtigt gegenüber und ergänzen sich gegenseitig an Umfang und Klangfarbe. Ein Vokalquartett mit zwei Männer- und zwei Frauenstimmen wäre berufen, eine viel größere Rolle zu spielen, als dies gegenwärtig der Fall ist.

Den ersten künstlerischen Aufschwung erhielt die Vokalmusik und mit ihr die Musik überhaupt durch die katholische Kirche. Daß es die Religion immer sein muß, in der wir eine Kunst zuerst finden, haben wir schon gesehen, ist jene doch selbst die ursprüngliche charakteristische Vereinigung des Guten und Schönen. Alle anderen Künste sind heidnisch-religiösen Ursprungs, die Musik, als Kunst, christlich-religiösen. Dieser Einfluß ist noch deutlich bemerkbar in dem Bestehen eines besonderen kirchlichen Stiles. Die Kirche benutzt nur die Form der Künste, in deren Gewand sie sich kleidet, einen Inhalt will sie selbst geben, darum wird sie auch regelmäßig eifersüchtig, wenn sie zum erstenmale in demselben Gewande einen anderen Inhalt sieht, weil dessen Wirkung dann nicht mehr ihr allein eigentümlich ist. Mit der Zeit freilich muß sie sich daran gewöhnen, aber die erste Konkurrenz mit anzusehen, kostet ihr immer Überwindung. Darum kann sie Musik am besten brauchen, weil diese eines begrifflichen Inhalts entbehrt. Aber sie ist so ängstlich und besorgt um ihre Stellung, daß sie selbst einen schönen, weil auffallenden musikalischen Inhalt perhorresziert, um nur allein der Gegenstand der Aufmerksamkeit zu sein. Weil dies bei der Musik gut möglich ist, spielt sie unter allen Künsten in der Kirche die größte Rolle. Diese verzichtet selbst manchmal auf den erhebenden Eindruck der Architektur, auf die Weihe des Doms mit seinen Statuen und Bildern, seinem Halbdunkel und der weihrauchduftenden Kühle, und begibt sich hinaus auf grünende Wiesen, fruchtbare Äcker oder das bunte Straßenleben der Städte, aber nie ohne Musik. Diese soll die Stimmung unterstützen, aber nicht an sich reißen; das ist vom kirchlichen Standpunkte ein ganz richtiges Prinzip, wir haben ihn hier weder zu vertreten, noch zu bekämpfen, aber befremden muß es uns, wenn sie ihn einmal festhält und ein andermal so vollständig aufgibt, daß sie die Aufführung von Opern in der Kirche zuläßt. Das ist eine Stilwidrigkeit und gegen diese muß man auftreten.

Der Kirche verdankt die Tonkunst die Verbreitung des Chorgesanges zunächst als Gemeindegesang, Choral. Ursprünglich ein außerkirchlicher Volksgesang erhielt er doch in der Kirche eine außergewöhnliche Bedeutung und Pflege. Über den künstlerischen Wert desselben ist viel gestritten worden. Soviel ist gewiß, daß seine Form zu stereotyp ist, als daß alle Erfordernisse künstlerischer Gestaltung dabei geltend gemacht werden könnten. Der Choral hat seinen Wert in der That nur als Gesang einer größeren Gemeinde, die sich schwerfällig im Gesang bewegt, und über eine gewisse behäbige Einförmigkeit nicht hinauskommt. In der Beurteilung desselben wird sich der Gegensatz von katholischer und protestantischer Auffassung stets geltend machen. Letztere sieht im Choral immer etwas mehr. Das ist richtig vom christlichen, aber unrichtig vom rein künstlerischen Standpunkte. Für diesen bedeutet der Choral immer nur die unbeholfenen Anfänge des Chorgesanges. Daher die immer wiederkehrenden Fermaten, die einfache Harmoniebildung, daher vor allem der Mangel jeder Nüancierung. Letzterer gehört zum Stil des Chores, und es ist ganz falsch, wie das in neuerer Zeit so häufig geschieht, moderne Vortragszeichen dabei in Anwendung zu bringen.

Anders schon ist es bei der Motette, die eine viel freiere Entfaltung von musikalischem Inhalt und musikalischer Form gestattet. Noch mehr beim Te deum, dem Stabat mater, dem Psalm, die nicht selten als Konzertmusik vorkommen. Auch sie sind nicht gerade verschiedene musikalische Kunstgattungen, denn es hängt nur vom Text ab, ob eine Komposition dem einen oder dem andern angehört. Nur in einem findet auch ein musikalischer Unterschied statt, daß das Te deum inhaltsreicher und großartiger ist, als die Motette, die auch gewöhnlich nur für Vokal-Chor geschrieben wird, der Psalm großartiger als das Te deum, und das Stabat mater abwechselungsreicher als der Psalm. Zur größten Bedeutung und Mannigfaltigkeit aber erhebt sich die Kirchenmusik in der „Messe“ und im „Requiem“.

Bei Aufrechterhaltung des strengen Standpunktes der Kirche hat die Messe einen sehr geringen musikalischen Wert, weil sie die Kontrapunktik einseitig bevorzugt. Das zeigt sich schon darin, daß auch weniger begabte Musiker ganz „gute“ Messen komponieren,

d. h. solche, welche den an diese Gattung gestellten Anforderungen vollkommen entsprechen. Jede andere Kunstgattung muß uns begeistern; die Musik zur Messe braucht nur die Stimmung zu unterstützen, in der wir uns durch die Religion begeistern. Ein frommer Christ soll nach den strengen Lehren der katholischen Kirche eigentlich während der Messe gar nicht an Musik denken und diese soll daher auch nicht umgekehrt sich in den Vordergrund drängen. Wenn es trotzdem Messen gibt, in denen die Kunst auf ihrer Höhe steht, so kommt das daher, daß sie ihre eigentliche Aufgabe überschreiten. Dahin gehört auch Beethovens „Missa solemnis". Ich glaube kaum, daß jemand während ihrer Aufführung in der Kirche an etwas anderes denken wird, als eben an sie selbst. Man war früher in dieser Beziehung viel strenger als jetzt und ein Wiener Erzbischof hat einmal Haydns Messen in der Kirche verboten, weil er an ihrem weltlichen Charakter Anstoß fand. Dieser Meinung scheint man damals allgemein gewesen zu sein und die Ursache davon war keineswegs eine ausschließlich klerikale Anschauung. Wenigstens sagt selbst der keineswegs pietistische Schubart in seiner Ästhetik der Tonkunst: „Haydns Stil ist feurig, voll und edel und das „Aufjauchzen seiner Halleluja und Amen zeichnet ihn vorzüglich „aus: nur tändelt er zuweilen aus Vorneigung gegen den öster„reichischen Geschmack und hat in seinen Messen Verzierungen, die „nicht dastehen sollten. Diese Flitter gleichen dem bunt„scheckigen Kleide des Harlekins und entweihen das Pathos des „Kirchenstils. Seine Fugen aber sind mit Feuer und Gründlichkeit „gearbeitet." [1]) Auch Hand sagt (Ästh. II. 4. B. 3. K. § 7), „daß „Joseph Haydn in seiner Freude, mit der er durch Gottes Welt „wandelte, bisweilen vergaß, daß, was er aus kindlichem Gemüt „und rücksichtsloser Unbefangenheit schrieb, für die Andacht einer „betenden Gemeinde bestimmt sein und dem Texte entsprechen sollte." Und doch behauptete gerade Hand, daß diese Musik schön sei und daß das Interesse am Schönen mit dem religiösen Interesse in Eins zusammenfalle.

Heute denkt man wohl ganz anders über diesen Punkt, das kommt vielleicht auch daher, daß die Kirche schon geneigt ist, von

---

[1]) St. 87.

ihrem ursprünglichen Standpunkt etwas zurückzutreten, wo sie sich verloren glaubt und der Musik das Feld räumt, um, wenn schon nichts anderes, doch wenigstens in ihrem Schlepptau zu erscheinen; dazu mag es vielleicht unter dem Einfluß des Protestantismus gekommen sein, der in dieser Beziehung noch viel weiter geht und schon selbständige Kirchenkonzerte zuläßt. Er kann dies deshalb viel eher thun, weil er von vornherein eine so ausgiebige Mitwirkung der Kunst überhaupt, insbesondere der Tonkunst verschmäht. Die katholische Kirche aber wird immer weniger ihren rein kirchlichen Standpunkt der Musik gegenüber bewahren können. Schon in Deutschland geht allmählich die Reinheit des Kirchenstils verloren, und Liszt versuchte bei seinem bekannten Mangel jedes höheren ästhetischen Gefühles die Prinzipien des Opernstils rundweg in die Kirche zu nehmen und die Messe mit Leitmotiv und prächtiger Instrumentation zu dramatischer Wirkung zu erheben. Das deutet auf eine Verwirrung aller Begriffe, und wir kämen damit auch in Deutschland dorthin, wohin die Italiener und Franzosen schon längst gekommen sind, und was man ihnen vorwirft: zur Aufführung von Opernmusik in der Kirche, und umsonst hätten wir uns so lange dagegen gesträubt. Es liegt ein seltsamer Hohn darin, daß es gerade ein Abbé ist, der so handelt, also ein Angehöriger desselben Standes, der sonst überall die weltliche Musik verbannt. Wenn solche Widersprüche möglich sind, so weiß man nicht, was unechter ist, der Vorgang dieses Standes oder der Abbé.

Eigentümlich gestaltet sich in der Messe die Behandlung des Wortes. Schon Ambros macht darauf aufmerksam,[1]) daß ihr philosophisch-dogmatischer Inhalt sich eigentlich gar nicht dazu eigne, in Musik gesetzt zu werden. Er erinnert in seinem prägnanten Ausdruck an eine kirchenstaatliche Verordnung (was er eigentlich auch ist), welche die unumstößlichen Grundgesetze in nuce enthält. Wer sich ihrer Bedeutung vollkommen bewußt ist, dem müßte es widerstreben, dieses theologische Resümee zum Gegenstande musikalischer Bearbeitung zu machen. Das ist jedoch, man muß sagen zum Glück für die Musik, noch bei keinem Komponisten der Fall gewesen. Das Höchste, wozu sich einer verstiegen hat, war das

---

[1]) Grenzen der Musik und Poesie St. 84.

Verständnis der einzelnen Worte. Aber auch das ist selten der Fall. Bei den meisten Kompositionen sieht man deutlich genug, daß der Kompositeur höchstens das erste Wort jeder Nummer verstanden hat (Agnus, Gloria, Benedictus), von dem übrigen muß er nur sehr dunkle Vorstellungen gehabt haben. So bekommt der ganze Text keine andere Bedeutung, als das do, re, mi, fa der Solfeggien: Erleichterung oder vielmehr Ermöglichung der Tonbildung durch das Aussprechen von Worten. Im übrigen mag sich der Komponist denken, was er will, wenn er nur beiläufig den Grundcharakter weiß. Das ist das einzige Mittel, um jenen, welchen die in dem Texte versteckten Winkelzüge kirchlicher Politik bekannt sind, noch Begeisterung für diese Situation zu verschaffen. Gerade aber dadurch wird die Messe für den Musiker eine sehr begehrenswerte Komposition. Er kann machen, was er will. Es ist die einzige Kunstgattung in der Musik, die mit Worten verbunden wird, ohne daß diese im geringsten genieren. Dazu kommt, daß wirklich verschiedene Stimmungsbilder durch den Text gleichsam im Lapidarstil angedeutet sind. Wie verschieden sind die Stimmungen, die angedeutet werden mit den Worten: Et resurrexit tertia die secundum scripturas, et ascendit in coelum, sedet ad dexteram patris, et iterum venturus est cum gloria judicare vivos et mortuos, cujus regni non erit finis, oder etwa: Agnus dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Wie dankbar für den Musiker erweist sich der Kontrast im Gloria: Gloria in excelsis deo, et in terra pax hominibus bonae voluntatis — ein Sprung in der Stimmung, den die Komponisten oft bis zur Karrikatur übertreiben. Ganz ungeeignet sind Bemerkungen wie: Credo et in unum dominum, Jesum Christum, filium Dei unigenitum .... deum de deo, lumen de lumine, deum verum de deo vero, genitum non factum. Damit kann der Kompositeur schwerlich etwas anfangen.

Viel treffender ist die Charakterisierung durch wenige Schlagworte im Requiem, wie z. B. beim Dies irae.

Dies irae, dies illa
solvet coelum in favilla,
teste David cum Sybilla,

— — — — — — — —

Tuba mirum spargens sonum
per sepulcra regionum,
coget omnes ante thronum.

Näher ansehen darf man den Text freilich nicht, sonst wird uns sofort auffallen, daß Dies nicht femininum ist, daß lateinische Verse überhaupt eine Versündigung gegen die Sprache sind. Phrasen wie: fac benigne, gere curam, müßten uns unerträglich sein, wenn wir mit den Feinheiten der lateinischen Sprachen ebenso vertraut wären, wie mit denen unserer Muttersprache. Man denke sich irgend einen deutschen Satz so oft wiederholt — noch dazu mit ganz instrumentalen Wendungen — wie das osanna in excelsis, oder quam olim Abrahae, und man wird sehen, daß der Messetext einen großen Teil seiner Geeignetheit dem Umstande zu verdanken hat, daß er in lateinischer Sprache abgefaßt ist. Mit dieser kann man viel ungestörter verfahren, als mit der deutschen.

Die Musik behält in der Messe ihre absolute Alleinherrschaft, was bei allen andern Verbindungen der Vokal- und Instrumentalmusik nicht möglich ist. Sie ist daher diejenige Kunstgattung, in der wir nicht nur die seichtesten, sondern auch die höchsten Kompositionen finden, die wir überhaupt besitzen. Der geringste musikalische Geist wird hier etwas wenigstens zu Stande bringen, worauf wir freilich auch gern verzichten. Der größte wird sich hier schrankenlos aussprechen können (Missa solemnis H moll-Messe). Das dürfte hauptsächlich der Grund sein, daß selbst strenge Protestanten wie Bach solche Kompositionen unternahmen. Der rein musikalische Standpunkt konnte hier, wie nirgends zur Geltung kommen. Andere wieder bewahrten einen Zusammenhang mit dem eigentlichen Zweck der Messe, den sie dadurch zu verdeutlichen suchten, daß sie einen deutschen Text wählten, was schon Michael Haydn und Schubert versuchten; in neuerer Zeit Brahms im deutschen Requiem und Triumphlied, das an die Stelle des Te deum treten sollte, welche aber damit den kirchlichen Charakter verlieren, was bei den früher genannten nicht der Fall ist. Beim Requiem tritt das Bedürfnis nach einem vernünftigen Text um so mehr hervor, als der bisher gebräuchliche nur lateinische Worte mit deutscher Konstruktion enthält, wodurch sie dem Deutschen zwar nicht näher gebracht, wohl aber dem Lateinischen entfremdet werden. Gerade diese Fehler gehen aber bei der Auf-

führung verloren, weil der Text durch die Alleinherrschaft der Musik überhaupt verloren geht. Vom rein musikalischen Standpunkt ist die Wahl eines deutschen Textes nicht vorteilhaft, aber ist es ganz richtig, bei einer Verbindung von Text und Musik, den erstern völlig zu unterdrücken?

Eine andere Vereinigung des gemischten Chores mit dem Orchester, der Vokal- und Instrumentalmusik findet im Oratorium statt, das auch der Kirche seinen Ursprung verdankt. Wie in der Messe beruht auch hier die Hauptwirkung auf dem Chor, wenigstens verlegen ihn die bisherigen Kompositionen dahin. Das Oratorium steht noch keineswegs auf der Höhe seiner künstlerischen Aufgabe. Es hat dieselbe musikalisch allerdings schon in großartiger Weise gelöst, aber auch nur musikalisch und mit gänzlicher Hintansetzung der Dichtkunst; eine künstlerische Vereinigung beider ist ihm noch nicht gelungen. Von dem Oratorium haben wir diese Lösung auch nicht mehr zu erwarten, das liegt schon in seiner Natur, und es hat auch ganz den Anschein, als ob es in neuerer Zeit eher Rückschritte machen wollte. Die Gegenwart scheint für derartige Kompositionen keine besondere Vorliebe zu haben, und auch die Kompositeure zersplittern ihre Kunst in kleineren Chorwerken und lieben es, kurze Gedichte womöglich für 8stimmigen Chor und großes Orchester zu komponieren. Was ja an Oratorien entsteht, ist sogenannte „gute Musik", die nicht weit über die erste Aufführung hinauskommt. Die „Dichtung" des Oratoriums hat die Form einer Erzählung, die aber auch lyrischen Ergüssen Raum läßt. Die herrschenden Stimmungen werden mit wenigen Worten angedeutet und gewöhnlich dem Chor zur weiteren musikalischen Ausführung überlassen, das bietet dem Komponisten die willkommenste Gelegenheit zur vollen Entfaltung seiner Kunst. Außerdem gehört es zum Wesen des Oratoriums, daß es entweder durchaus den Charakter einer Verehrung Gottes und seiner Macht annimmt oder dazu in Beziehung tritt, indem es bei den wichtigeren Abschnitten Gebete oder Bitten an Gott anhängt. Daher Oratorium (von orare). Bei der Besprechung des Oratoriums wird gewöhnlich alles erwähnt, nur das nicht, daß es mit dem orare in eine Beziehung kommen muß, und das ist ja das Wichtigste, daraus ergibt sich der Umstand, daß das Oratorium als solches immer religiösen Beigeschmack

haben wird, denn Gebete gibt es nur in der Religion, und von dieser möchten wir alle die Kompositionen für Chor und Orchester, die einen episch-lyrischen Charakter haben, befreien. Die Religion ist immer nur der Ausgangspunkt einer Kunstgattung, der erste Angriffspunkt, an dem sie sich festklammert, um von ihm aus weitere Kreise zu ziehen. Eine Reform in dieser Hinsicht würde das Oratorium überhaupt zerstören, aber nicht Kompositionen für Chor und Orchester mit episch-lyrischem Charakter, für die dann ein anderer passender Name zu finden wäre. — Es ist also sehr wünschenswert, daß solche Kompositionen Stoffe aus der Weltgeschichte entlehnen, die mit einer bestimmten Konfession in keiner Verbindung stehen: der Ilias, dem Nibelungenlied oder der Geschichte Otto des Großen u. s. f., wie dies schon geschehen ist, aber Oratorien darf man sie nicht mehr nennen. Wo's nichts zu bitten und zu beten gibt, gibt's auch kein Oratorium. In diesem Sinne sind Haydns „Schöpfung“ und die „Jahreszeiten“ sehr wohl Oratorien; denn von was immer die Rede sein mag, von den Freuden des Sommers, der Ernte oder der Jagd, immer endigen diese Betrachtungen schließlich mit einem Gebet zu Gott, der für die verliehenen Gaben bedankt und um Gewährung weiterer ersucht wird. Die Frömmigkeit läßt sich von verschiedenen Standpunkten auffassen, doch wäre zu wünschen, daß ihr nur bei passender Gelegenheit Ausdruck verliehen wird und sie nicht auf ein Gebiet hinüberspielt, das sich selbst genug ist und es nicht nötig hat, die Frömmigkeit ausdrücklich zu zeigen. Also auch davon müssen wir derartige Kompositionen befreit sehen. Daß es nicht zum Begriff des Oratoriums gehört, daß der behandelte Stoff der biblischen Geschichte entnommen sein müsse, wie man früher annahm, wird jetzt schon allgemein anerkannt. Wir wollen hier absehen von einer Anzahl Händelscher Werke („Alexanderfest“, „Semele“, „Herakles“), bei denen in ihrer gleichzeitigen Bestimmung für die Bühne der Grund zu suchen sein mag, daß sie jedes kirchlichen Beigeschmackes entbehren, aus demselben Grunde haben sie weder die eine noch die andere Aufgabe vollständig erfüllt. Schon aus dem Wort Oratorien geht hervor, daß gerade ein biblischer Stoff dazu unnötig ist. Anderseits könnte sogar dessen Beibehaltung den Begriff des Oratoriums stören. Alle diese Aussprüche des Gottes Zebaoth, die Schicksale der Töchter Zions,

Jerusalems, die Begebenheiten von der Geburt Christi an bis zu seiner Kreuzigung sind uns so oft und ausführlich erzählt worden, daß wir uns schon lange nach einem andern Inhalte sehnen. — Angesichts dieses Bedürfnisses geht man in Frankreich erst recht wieder zu religiösen, fast pietistischen Stoffen zurück. Das ist ein Zeichen der Schwäche, die eine Anlehnung braucht, ohne sich selbständig emporraffen zu können. Diese Schwäche läßt sich nicht nur entnehmen aus dem erwähnten Rückschritt jener Werke; man braucht nur einen Blick zu werfen auf die amerikanischen Jahrmarktsoratorien Gounods, mit denen man recht gute Geschäfte machen kann, wie es scheint, oder auf die abgelebte, aber mit glänzendem Luxus instrumentierte Pracht der Bibelszenen Saint-Saëns, und man wird begreifen, daß sie es sehr nötig haben, den großartigen Konkurs der musikalischen Erfindung unter dem frömmelnden Gelübde prinzipieller Armut zu verstecken.

Ein anderer großer Fehler der Oratorien, der auch ein solcher aller episch-lyrischen Kompositionen sein würde, ist der, daß manche den Stoff zu viel dramatisch behandeln, statt in erzählender Form. Wenn wir das wollen, könnten wir ja auf die Bühne gehen. Rede und Gegenrede, Handlung, die sich vor uns entwickelt, soll doch nur die Ausnahme bilden, denn sie verlangt Aktion, wir wollen sie auch sehen, nicht nur hören. Geschieht nur letzteres, so entsteht in uns ein unbefriedigtes Bedürfnis, dessen Erregung nicht nur eine notwendige, unvermeidliche Folge, sondern eben ein Fehler des Oratoriums ist. Dieser mag Rubinstein auf den Gedanken gebracht haben, aus dem Oratorium eine „geistliche Oper“ zu schaffen; das geht denn doch nicht so ohne weiteres und es scheint, daß Rubinstein den Unterschied des Opern- und Oratoriumstils nicht auseinander zu halten vermag, dieser besteht auch ganz abgesehen vom dramatischen Moment des Textes. Aus dieser Verschiedenheit erhellt aber, daß eine Komposition, die beides sein will, entweder doch nur eines oder keines von beiden ist. Zu den ersteren gehören einige von Händels Opern, die doch nur in den Konzertsaal gehören, obgleich sie auch für die Bühnenaufführung bestimmt waren; andere wieder sind, wie Rubinsteins „Turmbau zu Babel“ (eine „biblische Oper“), weder im Konzerte noch auf der Bühne am Platze. Es ist immer ein schlechtes Zeichen

für Opern, wenn sie bereits im Konzertsaal aufgeführt werden und hier wirksamer sind als auf der Bühne, das heißt immer so viel, als daß sie des dramatischen Zuges der Musik entbehren. Ein ebenso schlechtes Zeichen würde es für Oratorien sein, wenn sie die lebendige Darstellung auf der Bühne zu Hilfe nehmen müßten, um ihre Natur in das richtige Licht zu stellen. Rubinstein meint, es berühre ihn unangenehm, „die großen Gestalten des alten und „neuen Testamentes von Herren im schwarzen Frack mit weißer „Halsbinde, gelben Handschuhen, ein Notenheft vor dem Gesicht, „oder von Damen in modernen, oft extravagantesten Toiletten „singen zu hören und zu sehen“. Das wird allerdings dort der Fall sein, wo die „Steifheit der Formen im völligen Widerspruch „steht zur hohen Dramatik der Stoffe“. Aber die „hohe Dramatik“ der Stoffe soll eben vermieden werden im Oratorium, nicht gesucht und dann auf die Bühne gebracht. Wer hohe Dramatik haben will, muß Opern komponieren, das ist aber etwas ganz anderes, was nicht das Ziel des Oratoriums sein kann, wenn nicht eine Vermischung der Stile stattfinden soll, die immer unschön werden muß; diese Dramatik fehlt auch thatsächlich in den alten Oratorien und Rubinstein dürfte sich sehr irren, wenn er meint, der Eindruck von Werken Mendelssohns, Händels oder Bachs müßte auf der Bühne viel großartiger sein. Das ewige Stehenbleiben der Handlung und epische Detaillieren von Situationen, die für die Bühne ganz gleichgültig sind, müßte vereinigt mit dem kontrapunktischen Schwulst der Musik, die jedes packendere Ausweichen in grelle Kontraste verschmäht, von unendlicher Langweile sein. Was für ein Nachteil endlich für die Oper resultieren würde, wenn sie geistlich, also religiös konfessionell würde, darauf werden wir später noch zurückkommen. Konzert und Theater haben sich heutzutage so strenge abgesondert, daß Kompositionen, die eine Zwitterstellung zwischen beiden einnehmen, nie recht zu voller Wirkung gelangen werden und immer einen entschiedenen Rückschritt bedeuten. — Ebenso verkennt Wagner das Wesen der Oratorien, wenn er sie „geschlechtslose Opernembryonen“ nennt und sagt: „Das Oratorium will Drama „sein, aber genau nur so weit, als es der Musik erlaubt ist, die unbe„dingte Hauptsache, die einzig tonangebende Kunstart im Drama zu „sein.“ Das Oratorium ist aber nicht eine unentwickelte Oper, son-

dern eine ganz andere Kunstgattung. Beide verhalten sich zu einander wie Lied und Arie.

Desgl. fehlerhaft: Hand, Ästh. II. 4. Bd. 3. Kap. § 87: „Das Oratorium ist das lyrische ernste Drama in musikalischer Dar„stellung, ohne Aktion." Für Hand ist freilich auch die Arie ein Lied (§ 71).

Was wir außerdem für Oratorien und episch-lyrische Kompositionen dringend wünschen würden, wäre ein vernünftiger Text — die alten Oratorien bringen Gedanken in einer Form zum Ausdrucke, die keineswegs zur musikalischen Bearbeitung reizt, ihr oft sogar widerspricht. Wir können uns an der natürlichen Kindlichkeit des Bibeltextes erfreuen, dieser ältesten Dichtung, die wir überhaupt besitzen; wir können es aber viel weniger bei den Evangelien, deren dichterischer Wert gleich Null ist, die doch zuerst in eine poetische Form gebracht werden müßten, ehe nur die Notwendigkeit zur Erhöhung des Tonfalles vorliegt. Nüchterne Prosa läßt sich nicht einfach in Musik setzen. Wir können uns schließlich gar nicht erfreuen an den Zuthaten, welche die Verfasser der Oratorientexte aus eigenen Mitteln sich erlaubten. Wenn es in der Bibel an einer Stelle heißt: „Und teilte die Wasser, die unter dem „Firmamente waren, von den Gewässern, die über dem Firmamente „waren", so nimmt sich eine solche Auseinandersetzung im musikalischen Gewande komisch aus, wie alle ganz prosaischen Wendungen, die mehr zur Verdeutlichung der Begriffe als zur Begeisterung beitragen. Noch viel ärger ist das bei den Evangelien, z. B. in der Johannispassion, wo der Evangelist singen soll: „Da Pilatus „das Wort hörete, führete er Jesum hinaus und setzte sich auf „den Richterstuhl an der Stätte, die da heißt: Hochpflaster" (dabei kommt er auf das hohe g), „auf ebräisch aber Gabbatha." Das in Tönen zu hören ist unbeschreiblich und dem ganzen Begriff der Tonkunst widersprechend, namentlich die philologische Bemerkung am Schlusse; desgleichen an einer andern Stelle: „Sie nahmen „aber Jesum und führeten ihn hin, und er trug sein Kreuz und ging „hinaus zur Stätte, die da heißet: Schädelstätt, welches heißet auf „ebräisch: Golgatha." Ähnlich singt in der Matthäuspassion Jesus: „Eli, Eli, lama lama assabathani." Sofort erhebt sich der Evangelist und erklärt ganz feierlich: „das heißt: mein Gott, mein

„Gott, warum hast du mich verlassen?“ Die gewöhnlichsten Dinge, die in einer prosaischen Beschreibung ganz an ihrer Stelle sein mögen, bekommen durch die Musik einen salbungsvollen Ton, der leicht allgemeine Heiterkeit erregen könnte, wenn nicht die oft nur eingelernte Hochachtung vor Bachs Komposition oder der Ort, an dem sie aufgeführt wird (nicht selten die Kirche), derartige Stimmungen gänzlich ausschließen würde. Das sollte aber doch auch die Komposition durch sich selbst bewirken. Wenn der Evangelist im feierlichsten Andante unter Begleitung langgedehnter Akkorde, die oft nur von der majestätischen Orgel gebracht werden, mit ernstester Stimme verkündet: „Der Rock aber war ungenähet, von „oben an gewirket durch und durch“, so können uns solche Details nicht begeistern, am allerwenigsten in musikalischer Form. Überhaupt würden alle alten Oratorien sehr darunter leiden, wenn das große Publikum dem gesprochenen Worte eine größere Aufmerksamkeit schenken würde, während bisher die Musik alles thun mußte und einzig Gegenstand der Bewunderung blieb. Die Sucht ihrer Textdichter, eine Art poetischen Liebreiz über das Ganze auszubreiten, wie die Unbeholfenheit in diesem Beginnen ergeben Szenen, wo man wirklich nicht mehr weiß, wo die Naivität aufhört und der Unverstand anfängt, z. B. in den „Jahreszeiten“, wo erzählt wird, daß der „teure Lukas“ flink auf einen Baum klettert und vom Wipfel aus die herannahende Geliebte (Hannchen) im „trauten Scherze“ mit einer „runden Nuß“ bewirft; oder wenn Simon erzählt, daß sich der Landmann zu trösten weiß über den Umstand, daß sein Feld zerstört wurde durch „der ungebetnen Gäste Zahl, die „an den Halmen Nahrung fand“, in der philosophischen Erwägung: „dem Übermaße wünscht er doch nicht ausgestellt zu sein“ und wenn er schließlich hoch erfreut ist über die allerhöchste Bewilligung zum Frohndienst bei der Jagd, „die seinen guten Herrn ergötzt“; letzteres dürfte wohl der höchste Grad poetischer Übertreibung sein. Und so etwas soll man in Musik setzen!

Textlich interessant ist auch das Zwiegespräch zwischen den zwei Chören im Eingang der Matthäuspassion:

1. Chor (die Töchter Zions): Sehet.
2. Chor (die Gläubigen): Wen?
1. Chor: Den Bräutigam, sehet ihn.

2. Chor: Wie?
1. Chor: Als wie ein Lamm, sehet!
2. Chor: Wen? u. s. w.
1. Chor: Sehet.
2. Chor? Was?
1. Chor: Die Geduld.

Musikalisch nehmen sich diese Zwischenfragen sehr gut aus, aber wäre es nicht möglich, solche musikalische Wirkungen an der Hand eines vernünftigen Textes zu versuchen? Wir sind freilich von Jugend auf gewohnt, bei solchen Süjets allen Ansprüchen an die Vernunft von vornherein zu entsagen.

Doch von alledem merkt man bei der Aufführung nicht viel, weil man in der Regel nur die Hälfte versteht. Die Folge solcher übertriebener und unwesentlicher Detailmalerei in langen, nüchternen Recitativen, wie es oft bei den Erzählungen des Evangelisten der Fall ist, oder lebloser Arien, die namentlich bei Bach zum bloßen Figurenspiel herabsinken, ist die schließliche Ermüdung des Zuhörers, die wir heute im Oratorium bei jedem modernen Konzertpublikum bemerken können. Möchte es doch auch hier gelingen, ein größeres Interesse zu wecken und durch längere Zeit zu erhalten.

Drama mit Musik.

Die dritte Vereinigung, welche die Musik eingehen kann, ist die, daß sie dort eintritt, wo alle übrigen Künste vereinigt sind. Das ist nur in einem Kunstwerke möglich, das die Form des Dramas hat, denn nur hier können sich alle Künste zu einem organischen Ganzen vereinigen, nur dieses zeigt uns alle Seiten der Natur und des menschlichen Lebens. So hätten wir denn hier alle Künste vereinigt, wie wir sie zu Anfang dieser Darstellung vor dem Tempel der Götter und im Dienste der Religion fanden. Noch dreimal hat nachher diese Vereinigung stattgefunden, indem sie in vollkommener Blüte erwachsen, Selbstzweck werdend, sich im Drama, wenn auch nicht gleich bei dessen erster Entstehung, so doch später um die Poesie scharten, nachher, als aus ihrer Mitte die Musik hervorging und als Waise bei der Kirche Schutz suchend dort noch die anderen Künste verkümmert vorfand, schließlich in der Oper, wo die Künste aller

fremden Herrschaft endgültig entwachsen, nur sich selbst unterstützen und dem einen Ziele: der Schönheit zustreben. Der erste und dritte Vereinigungspunkt sind einander sehr ähnlich, nur daß in letzterem eine Kunst als solche mehr mitwirkt, während früher nur ihre Rudimente in der Poesie verwendet wurden. Betrachten wir zuerst den zweiten. Das Drama wird heutzutage selten ganz ohne Musik aufgeführt, teilweise ist sie vorgeschrieben, teilweise wird sie aus eigenem Antrieb hinzugefügt. Ist das erstere der Fall, so spielt die Musik oft keine geringe Rolle, wie in Goethes Faust oder Egmont, Grillparzers Goldenem Vließ, dessen erster Teil („der Gastfreund“) fast unter beständiger Musikbegleitung sich abspielt. Ein Beweis, daß es in einem Drama Szenen genug gibt, die nach Musik verlangen. Dennoch übernimmt sie hier nichts anderes als: die Stimmung zu unterstützen; die wenigsten dürften dabei darauf achten, was sie eigentlich sagt, genug, daß sie vor sich geht. Es kann geschehen, daß der Dichter der Musik einen Moment den Vorrang läßt, und der Musiker wird davon Gebrauch machen können, ohne daß er vergessen dürfte, daß dies nur für diesen Moment sein darf. Die Musik bleibt hier doch nur immer Mittel, die künstlerische Wirkung der Poesie zu unterstützen, nicht befugt, sie allein durchzuführen. Clärchen dürfte ihren Schmerz, Gretchen ihre Unruhe nicht in effektvolle Arien kleiden, denn deren Wirkung reicht über die Zeit ihres Vorsichgehens hinaus und stört dadurch entweder das Nachfolgende oder wird dadurch gestört, denn dessen Wirkung ist als die einer reinen Poesie eine wesentlich andere. Es ist ein anderes, ob ich eine Melodie vor mich hinsumme, weil ich froh oder traurig bin, also als unmittelbaren Ausfluß meiner Stimmung betrachte, oder ob ich dadurch eine künstlerische Wirkung auf andere beabsichtige und erziele. Schuberts Lied: „Meine Ruh ist hin“ verlangt das letztere und würde in Goethes Drama durchaus nicht passen, am allerwenigsten in effektvoller Orchesterbegleitung; desgleichen Schuberts Lied: „Der Eichwald brauset“ in Schillers Wallenstein. In demselben erfüllt die landläufige Musik zu: „Frisch auf, Kameraden, aufs Pferd, aufs Pferd“ vollkommen ihren Zweck, selbst wenn sie von Schauspielern auch noch so schlecht gesungen wird. Es ist aber noch eines zu bemerken. Schon die Deklamation bringt den Deklamierenden aus seinem gewöhnlichen Zustande, er wird ein

anderer, er kommt außer sich. Diesen Widerspruch empfinden sowohl er selbst als auch die Zuhörer, und er stört nur dann nicht, wenn ihn beide begreifen. Wo das nicht der Fall ist, verfällt der Widerspruch leicht seinem Schicksal: dem Komischen. Schulknaben können sich in der Regel kaum des Lachens enthalten, wenn einer ihrer Kollegen zu deklamieren anfängt, weil er ein anderer wird, der als solcher in Widerspruch steht zu dem bekannten Nachbarn, von dem man sonst ein ganz anderes Bild bekommen hatte. Das ist auch der häufigste Grund der Scheu vor Deklamation und der größeren Schwierigkeit derselben im engen Bekanntenkreise, sowie der großen Fehler, die man ebendeshalb bei solchen Gelegenheiten namentlich bei Aufführungen macht, es ist der Grund davon, daß man hierbei in der Regel viel schlechter spielt und spricht, als man eigentlich sprechen könnte, daß man endlich das alles in einer entsprechenden fremdartigen Maske viel leichter und vollkommener treffen wird. Der Gesang, namentlich der kunstvolle Gesang, ist noch ein viel höherer Grad dieses Außer-Sich-Seins. Deshalb werden Kinder ihre Eltern nicht gerne singen lassen (vielleicht selbst deklamieren), so lange sie nicht verstehen; was das heißt, weil sie sie nicht anders haben wollen als sonst, weil sie das Bild nicht verlieren wollen, das ihnen so und nicht anders lieb und wert geworden ist. Diese beiden Grade des Außer-Sich-Seins nun, wie sie sich uns in der Deklamation und im Gesange ergeben, sind von einander so scharf geschieden, daß sie sich nicht gut in einem Kunstwerk mischen lassen. Der Dichter wird daher gut thun, die Komposition solcher Stellen jemandem zu übergeben, der nicht viel Aufsehen damit macht, und nur in dieser Absicht sollte sie jemand übernehmen. Daß Dichter manchmal die Deklamation ihrer Personen in Gesang übergehen lassen, hat, wie ich glaube, seinen Grund darin, daß sie in eine äußerst gehobene Stimmung geraten und dieser eine ihr entsprechende Ausdrucksweise geben wollen. Als Nicht-Musiker vergessen sie aber, daß sie in diese nicht durch eine graduelle Steigerung gelangen, die einen allgemeinen Übergang und ein eben solches Zurückgleiten gestattete, sondern diese beiden Grade stehen so weit und unvermittelt von einander, daß ein Wechseln aus einer in die andere immer ein Herausfallen aus der Konstruktion bedeutet, das für den Gesamteindruck nicht vorteilhaft ist. Je seltener dies

vorkommt, desto kleiner wird der Fehler sein. Anders ist es mit dem selbständigen Eintreten des Orchesters, das viel eher möglich ist, weil da für die Dichtung der alte Ausdruck bleibt; aber auch dieses wird sich nicht zu viel vordrängen dürfen. Der umgekehrte Fall, daß man aus dem Gesang in Deklamation verfällt, jener die Regel und dieser die Ausnahme bildet (z. B. in Hans Heiling), ist ein noch größerer Fehler. Am meisten gemildert wird er noch dadurch, daß das Gesprochene Prosa ist. Allein auch das scheint mir in einer großen Oper, wo die Musik eben große Ansprüche macht, unstatthaft. Trotzdem ist es besser, als in unsere klassischen Meisterwerke deshalb Recitative von unseren Herren Kapellmeistern hineinpfuschen zu lassen. Bei dem ersteren Falle, wo kürzere Stellen aus einem Drama von einem großen Kompositeur in Musik gesetzt werden, kann leicht noch folgendes geschehen: die Komposition wird wegen ihrer Schönheit für sich als Musikstück so oft reproduziert und wie jedes andere Kunstwerk bei den verschiedensten Gelegenheiten aufgeführt, daß wir den Zusammenhang zwischen ihm und der Dichtung, dessen Teil jener Text ist, gänzlich verlieren. Es würde die meisten befremden, Theklas Lied: „Der Eichwald brauset" in Wallenstein von ihr selbst mit der Melodie Schuberts vortragen zu hören. Abgesehen von den oben erwähnten Unzukömmlichkeiten, betrachten wir dieses Lied als ein so völlig selbständiges, von Wallenstein verschiedenes Kunstwerk, denn als solches haben wir es kennen gelernt, daß es uns widersprechend erscheint, die Jungfrau aus dem 17. Jahrhundert mit diesem viel späteren Lied in Zusammenhang zu bringen; obgleich das allein kein Grund wäre. Fast alle historischen Gestalten kommen mit einer viel späteren Musik in Zusammenhang und das stört uns nicht, aber hier ist dann diese Musik gar nicht anders zu denken (in Opern z. B.), sie vereinigt sich mit diesen Gestalten zu einem Gesamtbild, das wir immer so vor uns haben, nie in seine Teile zerschnitten, dort aber hören wir es viel öfter selbständig und verlieren so das einigende Band zwischen beiden. Im modernen Drama also stehen Musik und Poesie nebeneinander bei völliger Oberherrschaft der letzteren, um vielleicht hie und da ausnahmsweise ineinander zu greifen. Es kann auch geschehen, daß unbeschadet des letzteren Momentes Musik und Poesie eine gleich bedeutende Rolle spielen wollen,

ohne doch ineinander zu greifen, z. B. in Byrons „Manfred“, Musik von Schumann. Dadurch wird der künstlerische Totaleindruck keineswegs erhöht. Wer zu Monologen schöne, die Aufmerksamkeit auf sich lenkende Orchestermusik macht, der läuft Gefahr, daß selbst derjenige Hörer, der mit beiden Künsten genügend vertraut ist, um deren Schönheiten wahrzunehmen, sie doch nicht gleichzeitig zu empfinden und zu würdigen vermag und eine oder die andere übersieht, wahrscheinlich keine vollends auffaßt. Eine Abart dieser Kunstgattungen stellt sich uns in Beers „Struensee“, Musik von Meyerbeer, entgegen. Der Komponist betrachtete es hier, wie er es selbst sagt, als seine Aufgabe, zu der Tragödie Beers „durch „eine große, glänzende Musik die allgemeine Teilnahme und Aner„kennung hinzuzwingen“. Ich finde einen solchen Vorgang durchaus unpassend; denn was heißt das hinzwingen? Das heißt, daß sich die Dichtung nicht selbst helfen kann, daß sie geringen Wert hat, daß also die dazu gemachte Musik der Berechnung, nicht der Begeisterung dafür entsprang, diese also das Ziel hatte, das Publikum über die Mängel der Dichtkunst zu täuschen. In der That wirft diese Musik, die den Effekt um jeden Preis will, die Dichtung mehr nieder, als sie ihr aufhilft. Künstlerisch ist das gewiß nicht, das muß jeder zugeben, aber wenn man mit einem großen Orchester Lärm macht für etwas, das eine Beachtung nicht verdient, um es an ein Publikum zu bringen, wie nennt man das im gewöhnlichen Leben? So bekommt auch hier wie in allen Werken Meyerbeers unleugbares musikalisches Genie durch das deutliche Hinarbeiten auf Gewinn einen garstigen Beigeschmack. Wieder anders gestaltet sich das Verhältnis, wenn die Musik zu einem Drama sich mit ihrer Schönheit in den Zwischenakt flüchtet, wie in Shakespeares Sommernachtstraum, Musik von Mendelssohn. Das führt uns zur Besprechung der Aufgabe der Zwischenaktsmusik. Ihr Zweck ist: den Übergang zu bilden zwischen der idealen Welt der Bühne, zu der wir eine Zeit entrückt waren, und der prosaischen Realität der Theaterbude, in die wir uns durch das Fallen des Vorhanges plötzlich und unvermittelt versetzt sehen. Sie ist also hier wie in der Kirche Mittel zum Zweck, wenn auch zu einem anderen Zweck. Man darf nicht vergessen, daß in jeder Kunst die Schönheit zum Selbstzweck wird, man mag wollen oder nicht. Es widerspricht dem

Begriff der Schönheit vollends, daß sie bloß dazu dient, die Aufmerksamkeit auf etwas von ihr Verschiedenes zu lenken. Eine Kunst, die Mittel ist, wird also auf ihre volle Schönheit verzichten müssen. Das wird die Musik am leichtesten und besten durchführen können, weil ihr Begriff schon mit der Erfüllung gewisser Regeln gegeben ist, ohne daß es möglich wäre, damit in das Gegenteil, das Häßliche, zu verfallen. Nirgends ist das Gleichgültige so gut durchführbar als in der Musik. Es ist merkwürdig, wie dieselbe Schule hier gegen eine Rolle der Musik protestiert, die sie ihr in der Oper selbst zuweisen will. Das wirft kein gutes Licht auf ihre Prinzipien und durchgebildete konsequente Überzeugung. Sie wird doch nicht behaupten wollen, daß die Musik zum Drama höher stehen solle als in der Oper? „Wozu eine Musik im Drama", sagt Liszt, „wenn sie schlecht ist?" Sie braucht eben nicht schlecht zu sein, sagen die Andern. Die Wahrheit liegt in der Mitte. Schlecht, geradezu störend darf sie nicht sein, aber zur vollen Schönheit darf sie sich nicht entfalten. Die Musik im Zwischenakt ist aus demselben Grunde zu gestatten, aus dem sie in der Kirche zu gestatten ist, für beide gelten dieselben Regeln, beide überschreiten ihre Aufgabe, wenn sie die Stimmung an sich reißen, statt sie bloß zu unterstützen. Diejenigen, welche sich an dieser Zusammenstellung stoßen, weil sie an der Musik in der Kirche Erbauung finden und an der Zwischenaktsmusik begreiflicherweise nicht, mögen nicht vergessen, daß jene Musik schon selbständig und keine echte Kirchenmusik mehr ist. Die Kirche sollte sich bedanken, wenn das Volk nur der Musik halber in das Gotteshaus käme. Sie ist damit erst einverstanden, wenn es anders überhaupt nicht mehr käme. Wer das Genre der Zwischenaktsmusik nicht dulden will, darf auch keine Messen komponieren, wenigstens so lange die Kirche ihren strengen Standpunkt aufrecht erhält. Es läßt sich nicht leugnen, daß die wunderbare Musik zum Sommernachtstraum ihre Aufgabe weit überschreitet, und entweder unser Interesse vom eigentlichen Schauspiel abzieht, oder weil sie sich nicht darauf beschränkt, nur dort einzutreten, wo sie nötig ist, selbst diesem Schicksale verfällt. Die wenigen Stellen, wo sie im Stücke selbst eintritt, haben eine geringe Bedeutung, ausgenommen das opernhafte Duett, zu dessen Eröffnung der Dichter förmlich offizielle Erlaubnis gibt. Sie gehört mit ihren 4

(5) Sätzen (Ouvertüre Allegro vivace, Scherzo, Notturno [Intermezzo], Hochzeitsmarsch) eigentlich in das Konzert, wo sie denn auch viel häufiger anzutreffen ist. Aber sowie etwa Da Ponte oder der Ritter von Seyfried geeignetere Textbücher schreiben als Grillparzer, so schreibt auch Titl passendere, wenn auch nicht schönere Zwischenaktsmusik als Mendelssohn.

Die Oper.

In den bisherigen Besprechungen derjenigen Kunstgattungen, die durch die Mitwirkung aller Künste entstehen, haben wir gesehen, daß die Musik die erste Rolle nicht spielte, und nicht spielen durfte und konnte, weil die Dichtkunst zuviel in den Vordergrund trat, und das Aufkommen einer Rivalin nicht zuließ. Wird nun die Geltung der Künste bei ihrem Zusammenwirken zu Gunsten der Musik verschoben, so haben wir die Oper. Diejenigen, welche ihr diesen Charakter nicht geben wollen, mögen bedenken, daß ihr dann ein von einer andern Kunst abhängiger gegeben werden muß, wir also wieder bei dem dichterischen Werke bleiben, wie früher, oder ein malerisches, architektonisches u. s. w. bekommen müßten, was doch wohl niemand zugeben möchte; da es sich ferner nicht denken läßt, daß an einem Werke alle Arten von Künstlern mitwirken und wir schon gesehen haben, wie schwierig und mißlich es ist, wenn nur zwei gleich große zusammenkommen, so wird nach der Regel, daß dort, wo zwei Künste zusammenkommen, diejenige den Vortritt hat, die mehr zur Erreichung des Schönen beizutragen in der Lage ist, auch diejenige dem ganzen Werk das Gepräge geben, zu der sich der eine schaffende Künstler desselben bekennt. Für den Maler würde es ebenso schwierig sein, zu komponieren, als für den Bildhauer, ein Theater zu bauen, oder zu musizieren 2c. 2c., und die Dichtkunst steht allen nur insofern am nächsten, als sie die einem gewissen Bildungsgrade am leichtesten zugängliche Kunst ist. Ein kleines, ganz hübsches Gedicht kann jeder Gebildete machen, auch ohne besonderen künstlerischen Sinn, aber er kann ohne diesen weder musizieren, noch malen, noch Statuen machen oder Türme bauen, ja selbst im Tanz wird er sich unbehilflicher ausnehmen als mit Versen, und das mangelnde Geschick nie durch die Vernunft ersetzen können. Aber ein großes poetisches Kunstwerk von selbständigem

Werte zu schaffen, wird ebenso schwer sein. Und wenn ein Künstler seine eigene Natur verleugnen will, und sich auf ein anderes Gebiet begibt, als dasjenige ist, wozu er durch seine Begabung befähigt ist, so muß dieser Versuch scheitern, denn nie wird er uns überzeugen können, daß er das besitzt, was er nicht besitzt, und wir merken sehr gut, ob er eine vorhandene Fähigkeit unterdrückt, oder ob sie einfach nicht ausreicht. In der That dreht Wagner den Charakter der Oper so, daß er sagt: „Der Irrtum der Oper als Kunstgenre besteht darin, daß ein Mittel (die Musik) zum Zweck, der Zweck (das Drama) aber zum Mittel gemacht wird.“ Wie ganz anders eine Musik, die bloß Mittel wäre, aussehen müßte, als die Wagners, haben wir schon besprochen, und wir wissen, daß gerade die Musik, wenn sie bloßes Mittel ist, noch viel bescheidener sein müßte, als jede andere Kunst in derselben Lage, und zwar wegen derjenigen Eigenschaft, die Kant mit Recht als „Aufdringlichkeit“ bezeichnet. Außerdem müssen wir fragen, wo soll also der Zweck liegen? in der dramatischen Dichtung? Wenn diese Zweck sein soll, kann sie da die unausgesetzte Beihilfe der Musik vertragen? Ist sie nicht vielmehr erst dann Zweck, wenn sie eine selbständige Schönheit abgibt? Oder verdient sie Zweck zu sein, wenn sie eine solche nicht abgibt? Wäre es nicht schimpflich für die Musik, einem unschönen Zweck zu dienen? Könnten die schönen dramatischen Dichtungen unserer Litteratur ohne weiteres Musik vertragen? Sind die sämtlichen Textbücher Wagners wert, Zweck zu sein, haben sie also rein dichterischen Wert? Kein Textbuch hat ihn und darf ihn haben, wenn es nicht aufhören soll, Textbuch zu sein. Wagner hat Textbücher, die keinen selbständigen Wert haben, also vom Standpunkte der Dichtkunst nicht verdienen, Zweck zu sein. Das ist bei einem Musiker nicht anders möglich und eigentlich gar kein Vorwurf, sondern höchstens die Reduzierung einer starken Selbstüberschätzung und noch stärkeren Vergötterung durch andere und des Unfehlbarkeitsglaubens auf sein wohlverdientes, immer noch hoch genug stehendes menschliches Maß. Wir sprechen dieses Urteil über die Textbücher aus, ohne auf eine nähere Besprechung derselben einzugehen, indem wir jeden auf die Lektüre derselben verweisen, und sind überzeugt, daß die ruhig denkenden Gebildeten, wie bisher, so auch ferner, trotz der ekstatischen Begeisterung für diese Werke, in der sich zum großen

Teil die Gegenwart bewegt, uns beistimmen werden. Es ist unmöglich, daß der tiefe Unterschied zwischen ihnen und den bedeutendsten Werken unserer größten Dichter (Wagners Texte werden von seinen Anhängern den Werken Schillers und Goethes ohne weiteres an die Seite gestellt) von solchen, die sich nur einigermaßen im Besitze des nötigen geistigen Fondes mit Litteratur befassen, übersehen wird. Dort, wo dies dennoch der Fall ist, können wir keine Gründe dagegen anführen, denn da kämpfen wir nach Schillers Wort vergebens. Wegen dieser höheren poetischen Prätension nennt denn auch Wagner seine späteren Werke nicht mehr Opern, sondern Musikdramen. Aber auch der Charakter der Musikdramen ist nicht der, — und bei Wagner am allerwenigsten — daß einfach eine Kunst mehr mitwirkt als im Drama, und daß sie hier nur Musik ist, sonst müßten wir Goethes Egmont, Shakespeares Sommernachtstraum, Grillparzers goldenes Vließ, von den neueren etwa Wildbrandts Märchen vom Untersberg ohne weiteres Musikdramen nennen, denn sie erfüllen alle Forderungen, die Wagner theoretisch an ein Musikdrama stellt, viel besser noch als Wagners eigene Werke, die immer mehr Musik sind als Drama, also gerade die Eigenschaft besitzen, wegen der er gegen die bisherige Oper gekämpft hat. Demselben Prinzip entstammt die Bezeichnung von Tristan und Isolde, das er einfach „Handlung in 3 Aufzügen" nennt. Es gibt keine größere Ironie auf das Werk, als dieses Wort. Trotz des geringen poetischen Wertes von Wagners Tristan dürfte noch immer mehr Poesie darin enthalten sein, als Handlung. Im ersten Akt geschieht gar nichts, selbst eine lebendige Exposition wird durch den Vergessenheitstrank bald unterdrückt, im zweiten Akte werden die Liebenden von Marke überrascht und den ganzen dritten Akt hindurch stirbt der Held. Und dieses schwache Gerippe auf vier Stunden ausgedehnt, heißt „Handlung". Das ist allerdings die deutsche Übersetzung des entsprechenden griechischen Wortes Drama, aber unter diesem letzteren verstehen wir doch mehr, als unter dem deutschen Worte, weil Drama für uns nur eine bestimmte Art von Handlung, nämlich die poetische Vorführung einer solchen ist, das entsprechende deutsche Wort hat also für eine Kunstgattung gar keinen Sinn. Wieder eine andere Bezeichnung ist die von Bühnenweihfestspiel, die wir später besprechen werden. Diese verschiedenen Benennungen einer und der-

selben Sache bringen unnötig Verwirrung in die betreffenden Lehren. Eines aber mag uns dabei trösten, daß noch kein wissenschaftliches Werk, weder eine allgemeine Ästhetik, noch eine spezielle der Tonkunst, diese Prinzipien gutgeheißen hat. Die kühnsten Idealisten, wie die bedächtigsten Formalisten hatten immer so viel Besinnung, die Fehler dieser Theorien aufzudecken. Nur, wo ein Urteil ausgeschlossen ist, wo die Begeisterung so hoch geht, und die Person soweit mitreißt, daß die Anerkennung ohne weitere Überlegung prinzipiell erfolgt, wurde Wagners Reformation völlig gutgeheißen. Das ist die eine Seite, die uns trotz der in vielen Stellen aufgeregten Beurteilung seiner Werke einen sicheren beruhigenden Halt gewährt, und uns nicht befürchten läßt, daß die Grundlehren des gesunden Menschenverstandes vom Sturm der Erbitterung hinweggefegt werden. Die andere Seite liegt in Wagners Persönlichkeit selbst, deren Bild uns zu erkennen gibt, daß seine Theorien nicht der Effekt eines wissenschaftlichen Nachdenkens, nicht die Spitze eines sorgfältig errichteten Gebäudes der Ästhetik sind, sondern wie bei allen Musikern die letzte Konsequenz einer persönlichen Neigung. Und Laube bemerkte nach längerer gewissenhafter Beobachtung, daß Wagner das jeweilige Maß des eigenen Könnens stets zum Regulativ des Sollens erhob. Die geschichtliche Bestätigung dieses Zuges lieferte uns überdies Hanslick, als er einen älteren Aufsatz[1]) Wagners hervorzog, in welchem sich die denkwürdige Stelle findet, wo Wagner über seine erste Oper „die Feen" sagt: „In den einzelnen „Gesangstücken fehlte die selbständige freie Melodie, in welcher „der Sänger einzig wirken kann, während er durch kleinliche detaillierte Deklamationen von dem Komponisten aller Wirksamkeit beraubt wird. Übelstand der meisten Deutschen, welche „Opern schreiben." Wir wissen, daß Wagner später diesen Übelstand zum Prinzip erhob. Änderung der Ansichten im Laufe der Zeit ist noch kein Fehler, wohl aber, daß man nicht den Mut hat, diese Änderung zu bekennen. Wagner streicht nämlich in seinen gesammelten Schriften (1871) diese Stelle. Das zeigt, daß sie oder ihre Änderung aus der Tiefe der Überzeugung nicht zu rechtfertigen ist.

---

[1]) „Zeitung für die elegante Welt" 1843. 5.

Die Überzeugung, daß die Oper in erster Linie ein musikalisches Kunstwerk sein muß, kann die Ästhetik leicht gewinnen, das liegt sozusagen auf der Hand. Viel schwieriger ist es, anzugeben, wie damit der gleich in zweiter Linie stehende Charakter des Dramatischen zu vereinbaren sei, denn mit ihm ergeben sich für den Autor der Oper gewisse unvermeidliche Konflikte:

1) Das Drama verlangt einen stetigen Fluß der Handlung, alles, was geschieht, darf nicht bloß erzählt werden, es soll sich vor unseren Augen entwickeln und immer entwickeln. Die Musik aber liebt es, wie wir gesehen haben, gerade bei einer und derselben Stimmung stehen zu bleiben, sich auszubreiten und die kontrapunktische Durchführung verlangt dies in den meisten Fällen ebenso gebieterisch, als zur Unzeit. Das wirkt gleich hemmend auf die dramatische Entwickelung, wie diese auf die musikalische Durchführung. Die Folge davon ist zunächst die, daß die Theater- (Opern-) Musik sich weniger mit der Durcharbeitung der Form befassen kann, und sich oft mit dem einfachen Hinwerfen des musikalischen Inhalts begnügen muß. Die Dramatik des Stoffes läßt eben dem Musiker keine Zeit, daher der tiefliegende Unterschied zwischen Opern- und Oratorienmusik. Das ist es auch, was die erstere dem weniger musikalischen Publikum leichter faßlich, angenehmer macht, weshalb sie auch öfter genossen, leichter reproduziert und schließlich früher abgespielt wird. Sie veraltet früher. Die ältesten Opern, die wir aus dem vorigen Jahrhundert besitzen, sind heute nur zum geringsten Teile lebensfähig. Die Lebensfähigkeit der Oratorien- und Kirchenmusik hat sich ungleich länger bewährt, die der letzteren länger, als die ganze Kunstgattung der Oper überhaupt besteht.

Läßt sich der Musiker nun nicht beirren durch den von der Dichtkunst vorgeschriebenen Gang, so erhält diese wieder ein ihrem Wesen völlig widersprechendes Gepräge. Die Veranlassung zur Entstehung der Musik liegt, wie wir wissen, am meisten in denjenigen Momenten, wo wir in eine erhöhte Stimmung versetzt sind. Einen solchen bildet regelmäßig der Tod des Helden; mit dem Eintritt desselben ist für den Musiker der rechte Moment gekommen, aber gerade hier sollte eigentlich gar nichts mehr gesungen werden. Wenn im Drama der sterbende Held noch ein paar Worte spricht, so stört uns das viel weniger, weil sowohl das allmähliche Schwinden

der Kräfte der Sprache weniger widerstrebt, als dem Gesange, als auch der Held sich viel schneller aussprechen kann; in der Oper aber will der Musiker, abgesehen von den Worten des Textdichters auch zu seinem Rechte kommen, und braucht dazu viel länger, um auch in Tönen die Wirkung hervorzubringen, welche der Dichter mit einigen Worten in der Hand hat. Dadurch entstehen in allen Opern die lange sterbenden Helden, die uns gerade im letzten Moment ihres Lebens am allermeisten und schönsten vorzusingen haben. Die Sterbeszenen sind gewöhnlich die musikalisch-schönsten. Das Unnatürliche solcher Situationen wurde namentlich in der älteren italienischen Oper viel belacht und auch von Wagner scharf getadelt. Aber die Edgardo, Gennaro und wie sie alle heißen, werden noch übertroffen durch Wagners eigene Gestalten Siegfried und Tristan, die in der Stunde ihres Absterbens ihre italienischen Kollegen an Redseligkeit weit übertreffen. Für den Musiker am vorteilhaftesten — wenn auch vom ästhetischen Standpunkte nicht am schönsten — erweisen sich jene Marterszenen, wo der Held oder die Heldin länger Zeit haben, demselben Ziele entgegenzugehen: der Hungertod in Aïda oder der Tod im Sandsturm der Wüste (Königin von Saba), weniger in Traviata, wo die Trägerin der Titelrolle gleich im ersten Akt den Todeskeim offenbart und ihn bis zum letzten fortschleppt. Hier können wir trotz aller Illusion der Bühne den Einwurf nicht unterdrücken, daß Lungenkrankheit und prima donna zwei unvereinbare Begriffe sind. Sprechen könnte sie die schönsten Wendungen, aber singen nie. Am allerwenigsten darf dies dann der Fall sein, wenn eine Arie, wie die letzte der Traviata, vom Komponisten so geschrieben ist, daß die Sängerin das Erschöpft-Sein im Gesang markieren kann und soll, damit wird der Widerspruch noch ärger. Ein anderer häufig vorkommender Fall ist der: „Er" beschließt mit „Ihr" zu fliehen (ein Thema, das sich unzähligemale wiederholt); dieser Entschluß übt auf beide eine so mächtige Wirkung, daß sie in ihrer Erregung dem Komponisten die passendsten Objekte für die Wiedergabe eines großen Duetts zu sein scheinen. Musikalisch, mit Recht; aber der dramatisch interessierte Zuhörer fürchtet mittlerweile für das Gelingen ihres Unternehmens und möchte sie am liebsten schon über alle Berge wünschen; in der Regel aber dauert das Duett so lange,

daß gerade am Schluß der erzürnte Vater oder wütende Nebenbuhler noch zurecht kommt, um sie mit der ganzen Strenge der ihm zu Gebote stehenden Macht dem Verderben preiszugeben. Der Musiker merkt das weniger, denn er unterhält sich so gut bei allen diesen musikalischen Ausführungen, daß es ihm gar nicht einfällt, daran zu denken, daß für die Liebenden schon höchste Zeit sei, zu verschwinden. So singen Tristan und Isolde im zweiten Akte ein derartig langes Liebesduett (das längste unserer gesamten Opernlitteratur), daß Marke Zeit hat, eine ganze Jagd zu unternehmen, zu beenden und sie noch beide zusammenzufinden. Ein anderes Beispiel einer Szene, wo uns der Musiker über Gebühr aufhält, ist im zweiten Akte der Walküre, wo Siegmund zum Kampf gerufen wird, Sigelinde ohnmächtig am Boden liegt, alles zur That drängt und in höchster Spannung schon der Entwickelung entgegensieht, Siegmund sich aber ganz ruhig über Sigelinde beugt und in unnützen Reflexionen verliert („Leblos scheint sie, die dennoch lebt 2c."), wodurch der „Dichter" Wagner dem Musiker zu Hilfe kommt. Es sind hier absichtlich Beispiele aus Wagners Opern gewählt, da Wagner solche Unwahrscheinlichkeiten fremder Opern sehr wohl kannte und rügte, und folglich gewiß selbst bestrebt war, sie zu vermeiden. Damit soll gezeigt werden, wie schwierig das in Wirklichkeit für den Komponisten ist. Soll er auf jede gute Gelegenheit, seine Kunst zu zeigen, verzichten, und dem Dichter wie ein Diener gegenüberstehen, dann wird seine Kunst unschön, vielleicht unnötig, soll es der Dichter dem Musiker gegenüber thun, so kann man von ihm dasselbe sagen, eine Schwierigkeit, die sich theoretisch kaum lösen läßt. Denn die Dramatik kann nicht so leicht zurückgesetzt werden, wie das Wort, weil das Ohr, wenn es dieses nicht erhält, durch die Musik beschäftigt ist, das Dramatische aber will gesehen werden, und das Auge, wie das Geistige, das sich an seine Wahrnehmung knüpft, empfindet eine Lücke, wenn es gar nicht beschäftigt wird, so sehr auch die Gehöreindrücke sich häufen.

2) Unersetzlich sind hie und da im Drama trockene Auseinandersetzungen und Erklärungen, die über das Dunkel der Handlung einen Lichtschein werfen, Ratschläge der Vernunft, welche die Leidenschaften abschwächen. Sie sind in größerem Maßstabe für die musikalische Bearbeitung nicht geeignet. Weil man aber über sie nicht

hinausgehen kann, müssen sie zwar verwendet, aber auf ein geringes Maß beschränkt werden. Bloß erklärende Textesstellen haben gewöhnlich einen musikalischen Ausdruck von sehr geringem Werte. Dahin gehören z. B. Szenen, wie die in der Somnambula, wo der Graf dem versammelten Volke einen Vortrag hält über das Wesen und die Natur der Nachtwandler. Bellini weiß sich freilich rasch zu helfen, er läßt das Orchester dazu eine Polonaise (!) spielen und gibt so dennoch eine musikalische Leistung; oder das Gespräch über Religion in Boitos „Mephistophele", oder die philologischen Erörterungen des Wortes „Parsifal", die übrigens falsch sind, was für Kundry aber nicht für Wagner verzeihlich ist („Dich nannt' ich, thör'ger Reiner „Falparsi", — Dich, reinen Thoren „Parsifal"). Am glücklichsten kommt noch Meyerbeer über diese Schwierigkeiten hinweg im ersten Akt der Afrikanerin, der doch auch nichts anderes ist, als eine trockene Beratung und Beschlußfassung. Textdichter und Komponist wissen hier so geschickt eine Steigerung bis zum Ende des Aktes anzubringen, daß sie unsere Teilnahme die ganze Zeit hindurch in wachsender Spannung erhalten. Weil aber der Musiker sich nicht viel mit Erklärungen abgeben kann, so folgt daraus, daß die wichtigste Eigenschaft eines Textbuches sein muß, daß seine Idee nicht weitab vom Inhalt liegt, oder deren Erkennung zur Wirkung des Werkes nicht nötig sein soll und das ist mit ein Grund, weshalb unsere sämtlichen dramatischen Meisterwerke zu musikalischer Bearbeitung ungeeignet sind. Es ist nichts Zufälliges, daß, wenn einmal ein Dichter ein Textbuch schrieb, die betreffende Oper entweder nicht lange auf dem Repertoir blieb, oder gar nicht komponiert wurde (Grillparzers Melusine). Ein gutes Textbuch also kann nicht alle Erfordernisse an sich tragen, die man von einem guten Drama verlangt, es darf vor allem nicht sich selbst genügen und muß so eingerichtet sein, daß es die musikalische Unterstützung nicht nur verträgt, sondern ihrer geradezu bedarf. Die Verwendung der Süjets unserer klassischen Dramen zu Opern ist immer entschieden zu verwerfen. Wie viele poetische Schönheiten und meisterhafte Charakterzeichnungen gehen durch die Musik verloren, und nie kann man sich des Eindrucks erwehren, daß die Oper dem gleichnamigen Drama an poetischer Schönheit weit zurücksteht. Den Inhalt geben die Textbücher gewöhnlich wieder, die

Idee geht verloren. Denn was heißt das, aus einem poetischen Kunstwerk ein Textbuch machen? Das heißt, es schlechter machen. Wer hat diese Thatsache nicht schon schmerzlich empfunden, bei Wilhelm Tell, Figaro, Hamlet, selbst bei Verwendung von Romanen und romantischen Epen zu Textbüchern, wie Oberon, Ivanhoë, Wilhelm Meister u. s. f. Ja, dieses Wagnis wird am empörendsten bei Faust, der als Textbuch seine ganze Schönheit verliert und verlieren muß, und seine uns längst bekannten und liebgewordenen Gestalten zu bloßen Karikaturen verzerrt. Eine Faustkomposition „frei nach Goethes gleichnamigem Drama" bleibt immer die größte Sünde, die ein Opernkompositeur begehen kann. Es ist war, Faust besitzt als erste Dichtung den Vorzug, daß sie auch ohne Erfassung der hohen Idee desselben schön ist. Ihn lesen unsere Gymnasiasten und ergötzen sich daran, ohne ihn im geringsten zu verstehen. Das ist das echte Kunstwerk, es muß durch seinen Inhalt Ideen überhaupt erregen, ohne daß wir es nur dann schön finden, wenn wir auf die richtige Idee kommen. Sie zu finden, kann vollkommen uns selbst überlassen werden, so lange es sich nur um die Schönheit handelt, erst dann nicht, wenn es sich auch um die Wahrheit handelt. Aber wenn wir sie einmal erfaßt haben, und in dieser Lage ist der Gebildete heute wenigstens zum Teil bei Faust, so stört es uns, daß wir ihn als Oper in einer Form sehen, die ihrer Natur nach, auf diese hohe Idee verzichten muß. Am allerunstatthaftesten aber ist es, wenn wir im Drama oder der Oper Gestalten sehen, die ohne die hinter ihnen stehende Idee gar nichts sind, und wir überdies auf diese Idee nur durch einen Kommentar, also nicht durch das Kunstwerk selbst kommen. Wir wollen Gestalten von Fleisch und Blut, die, so viel sie auch bedeuten mögen, doch auch etwas durch sich selbst sind, Menschen nicht Puppen, handelnde Personen, nicht allegorische Figuren, Thaten, nicht Symbole. Mit solchen kann die unbestimmte Musik nichts anfangen. Es ist der größte Fehler der neueren Wagnerschen Werke, daß sie zuviel die Reflexion und Überlegung statt der That, die Bedeutung statt der Wirklichkeit kultivieren. Was soll denn die Musik anfangen, wo es keine Erregung und keine Leidenschaften gibt? nüchterne Erwägung entbehrt der Notwendigkeit des Tonfalls.

3) Schwierig gestaltet sich manchmal die Behandlung des Chors. Greift er handelnd in die Entwickelung des Dramas ein, so geht ein großer Teil des Textes verloren, weil man den Chor nicht versteht. Am deutlichsten wird das fühlbar, wenn man ihm eine Erzählung, oder die ganze Exposition überläßt, wie das in den ältern italienischen Opern so häufig der Fall war. Die versammelten Diener erfahren z. B. durch den Vertrauten des „Grafen" die ganze Vorgeschichte der handelnden Personen, über deren Zusammenhang man aber auch dann nicht im klaren ist, wenn man die mehr oder weniger geistreichen Fragen des Chors versteht. Im andern Falle, wo er sich nur mit den Ausdrücken der Verwunderung, des Beifalls oder Mißfallens begnügt, sinkt er leicht zur bloßen Staffage herab und wird wie am Schnürchen aus der Couliſſe hervorgezogen, wenn man ihn braucht und wieder weggeschickt, wenn man ihn nicht mehr braucht, wie in Robert le diable im ersten Akt oder in Mozarts Entführung.

Nach alledem könnte es scheinen, eine Oper müsse eigentlich eine recht schlechte Komposition sein. Auf der Bühne jedoch nimmt sich das alles nicht so fürchterlich aus, und die Phantasie, die Illusion, die wir beanspruchen und erhalten, hilft uns über manche Mängel hinweg, die aus auf dem Papier unlösbar schienen. Die Illusion aber ist die eigentlich offene Wunde jedes, auch des gesprochenen Dramas bei der theatralischen Aufführung. Man weiß nämlich nie, wie weit man mit ihr rechnen kann. Jede einzelne Kunst hat ihre streng begrenzten Mittel, über welche keine Zeit hinaus kommt, so sehr sich vielleicht deren Durchführung vervollkommt. Auf dem Theater aber stehen alle Mittel der Darstellung zu Gebote, und helfen mit, den Vorgang so natürlich als möglich zu machen. Unsere Anforderungen an diese Natürlichkeit werden mit der Zeit immer größer, und wenn sie das vorgeführte Drama nicht erreicht, so bleibt die Begeisterung aus, die sich daran knüpfen soll. Wir brauchen nur ein Drama von Sophokles anzusehen und wir werden uns weit zurückversetzen müssen mit unsern Ansprüchen an die Natürlichkeit des Vorganges. Die Personen scheinen uns zu steif, die Situationen unwahrscheinlich, die Wendungen zu rasch und unvermittelt, die Handlung fliegt von einem Ereignis zum andern; kaum ist der Bote entsendet, kehrt er schon zurück, und aus seinem

Bericht ersehen wir, daß er Wunderkräfte besitzen müßte, wenn er alles das in der kurzen Zeit wirklich vollbracht hätte, was er uns erzählt. In der Oper ist mancher dieser Züge viel auffallender, weil sie eine viel größere Illusion hervorbringen soll. Bei ihr ist gar nichts mehr Natur, alles Kunst, und doch soll es natürlich scheinen. Wie lange das möglich ist, und unter welchen Umständen, darüber ändert sich unser Geschmack und wird sich noch ändern. Wer Mozarts Cosi fan tutte sieht, oder die Zauberflöte, oder Cherubinis Wasserträger, der wird seine Forderungen an Wahrscheinlichkeit tief herabsetzen müssen, ja selbst bei Don Juan oder Fidelio muß man mit diesen Ansprüchen um einige fünfzig Jahre zurückgehen. Der Musikfreund thut dies, ohne es zu wissen, aus Liebe zur Kunst, mit der er wohl vertraut ist. Bei manchen italienischen Opern wieder z. B. stört der rein musikalische Teil die Illusion, indem uns die Personen an unrechter Stelle zu viel oder oder zu wenig singen. Hier eine Regel anzugeben, ist unmöglich, der Kompositeur muß bei dem Bemühen, die Illusion zu Stande zu bringen, mit der Zeit gehen, darf nicht zurückbleiben und nicht gegen sie gehen. Daß er zuviel voraus sein wird, ist kaum möglich, denn so lange er nicht geradezu einen ästhetischen Mißgriff thut, folgt ihm der allgemeine Geschmack augenblicklich. Die ältern Opern zeigen allerdings oft nicht das leiseste Bemühen, über diese Schwierigkeiten hinwegzukommen. Die Kompositeure betrachten sich als absolute Herrscher, die keine Konzession zu machen haben, so daß die Unwahrscheinlichkeiten noch größer werden, und die widernatürlichen Stockungen des dramatischen Flusses noch schärfer hervortreten. Eine Lösung aber könnte sich auf folgende Art ergeben:

Ad 1) Musiker und Textdichter müssen sich Konzessionen machen. Nicht nur, daß die alte Frage, durch wessen Verzicht der Fehler kleiner wird, wieder gestellt werden muß — sie allein würde hier nicht helfen — gibt es in jedem Drama Punkte, in denen die Handlung wirklich oder scheinbar ruht (die Zeit der Monologe); um so mehr kann es solche im Textbuche geben. Der Musiker kann sie etwas weiter ausspinnen. Hier wird er seine Arien, Duette, Terzette u. s. w. und größeren Ensemblesätze durchführen können. Was im Drama eine Spitze ist, auf die die ganze Handlung hinausläuft, kann in der Oper ein Plateau werden. Bekanntlich kümmerte man sich früher nicht darum, ob eine Arie vom dra-

matischen Standpunkte am Platze ist, oder nicht, jede Hauptperson wurde einfach mit einer solchen eingeführt. Das war ein ganz überflüssiger Fehler, denn selbst der größte Feind der Arien — Wagner — hat solche, wenn auch unter anderen Namen. Wie sehr die Ruhepunkte ausgedehnt werden können, zeigt sich am deutlichsten bei den Finales. Aber auch hier wird es manche geben, welche eine längere Dauer nicht vertragen. Niemandem wird es einfallen, das Finale des zweiten oder dritten Aktes der Hugenotten, oder des zweiten Aktes im Tannhäuser, oder sämtliche Finale der ersten Akte von Verdis Opern vom dramatischen Standpunkte aus störend zu finden, trotzdem in denselben meistenteils nichts mehr geschieht und sie uns nur rein musikalisch interessieren oder langweilen; bei Aufführungen gesprochener Dramen müßten solche Szenen viel rascher abbrechen. Dagegen sind sie störend am Schlusse der Oper, wo das dramatische Interesse seinen Höhepunkt erreicht hat und in seine vollen Rechte: den Schluß treten will. Daher kommt es, daß das Finale des zweiten Aktes im Fidelio oder am Schlusse des Oberon regelmäßig verloren geht. Was aber auch an so einer Stelle Musik leisten kann, beweißt Isoldens „Liebestod", wo die Musik so manchen veranlassen wird, die bereits gesunkene Aufmerksamkeit noch einmal anzuspannen. Die Folge der hier bedachten Umstände ist, daß die Handlung einer Oper nur stoßweise fortschreiten kann, nach einem dramatischen Anlauf folgt ein kurzer Stillstand zur Ausbreitung der Ensemblesätze. Sie nicht zu weit auszudehnen und mit der raschen Abwickelung der Handlung wechseln zu lassen, das alles sind Dinge, die der Komponist sicher fühlen muß, lernen kann er es schwer. Ein solcher Vorgang zeigt sich uns ganz deutlich am ersten Akt von Mozarts Don Juan. Nach wenigen einleitenden Worten Leporellos werden wir gleich mitten in die Handlung eingeführt. Don Juan will Donna Anna verführen, der Gouverneur mischt sich in die Angelegenheit, es kommt zum Zweikampf, der Gouverneur fällt; jedenfalls eine rasche Entwickelung der Dinge. Darauf kleiner Stillstand der Handlung in dem Andante. Im Drama dürfte sich Don Juan nicht zu solchen Erwägungen herbeilassen, und wenn er ähnliche machte, so wäre er gewiß schneller damit fertig. Den Musiker aber freut es, sich eine Zeit in dieser Stimmung aussprechen zu dürfen. Darauf geht die

Handlung wieder weiter: Donna Anna und Oktavio kommen, kurzer Ausbruch des Schmerzes und Racheschwur, bei dem sich die Handlung wegen musikalischer Ausführung des Duetts wieder etwas länger aufhält. Hernach Vorrückung der Handlung im Terzett zwischen Don Juan, Donna Elvira und Leporello, worauf wieder ein längerer Stillstand durch die Arie des Leporello (sog. Registerarie) eintritt, der auch noch andauert in der manchmal an dieser Stelle eingeschobenen Nummer einer Arie der Elvira (Mi tradi quell' alma ingrata). Wohin auch immer diese Nummer eingeschoben werden mag, sie wird stets einen Stillstand der Handlung bedeuten. Wer dann nicht musikalisch genug ist, um sich für diese Arie zu interessieren, der wird gewiß deren Ende nicht erwarten können, denn vom dramatischen Standpunkte aus geschieht für uns längere Zeit viel zu wenig. Um so erwünschter ist uns das darauffolgende Duett (Zerline, Masetto) mit Chor ($^{6}/_{8}$ Takt) und die Arie des Masetto, in der wir wieder etwas vorwärts kommen. Auch im Duett zwischen Zerline und Don Juan (La ci darem la mano) eröffnet sich uns ein neues Bild, bei dem wir in dem anschließenden Allegrosatze gleich wieder ein wenig verweilen. Die Ankunft Elviras gibt der Sache eine neue Wendung, die das darauffolgende Quartett so ziemlich festhält, also mit der Handlung nicht viel weiter kommt. Darauf erzählt Donna Anna die Erlebnisse, wie sie uns im ersten Akte vorgeführt wurden, und entbrennt, nachdem sie in Don Juan den Mörder ihres Vaters erkannt hat, vor Begierde, sich an ihm zu rächen, was wieder Veranlassung zu einer Arie gibt. Vom dramatischen Standpunkte aus überflüssig ist die Arie des Don Oktavio, welche die Handlung nicht um ein Haar weiter bringt, eine angenehme Unterbrechung Don Juans Champagnerlied, zugleich eine passende Einleitung der nunmehr hervortretenden Stimmung. Noch hält uns die Bitte Zerlinens einen Moment auf und schon ertönen die ersten Ausrufe der Freude aus Don Juan Festsaal. Donna Anna, Donna Elvira und Don Oktavio, jetzt Verschworene gegen Don Juan, werden als Masken eingeladen, zögern aber noch einen Moment an der Schwelle vor Don Juans Haus — Maskenterzett — ein feierlicher Moment, der sich für musikalische Aufführungen besonders eignet. Von dem Augenblicke an, wo sie

den Saal betreten, entwickelt sich die Handlung stetig mit wenigen ganz kurzen Unterbrechungen, und eilt rasch dem Ende des ersten Aktes zu. Niemand wird leugnen wollen, daß diese Entwickelung im ganzen hochdramatisch ist, und daß an vielen Stellen, an denen Mozarts Musik den Gang der Handlung aufhält, dies auch der dramatische Dichter für sich thun könnte, wenn auch in etwas geringerer Ausdehnung, an andern sind wir für diesen Aufenthalt durch Mozarts schöne Musik entschädigt. Also Veranlassnng genug für die musikalische Arbeit, nur muß man es verstehen, sie am richtigen Orte anzuwenden. Ein anderer Kompositeur aus Mozarts Zeit hätte es sich gewiß nicht nehmen lassen, Donna Anna mit einer Kavatine einzuführen oder wenigstens ein längeres Duo mit Don Juan singen zu lassen und gerade dieser Verzicht Mozarts bringt so viel dramatische Energie in diese erste Szene. Außerdem ist zu bemerken, daß gerade die Unstatthaftigkeit größerer formalistischer Ausführungen in der Opermusik so manchem Kompositeur willkommene Gelegenheit gibt, aus dem Unvermögen eine Tugend zu machen. Verdi, Meyerbeer, auch Wagner sind das sprechendste Beispiel hierfür.

Ad 2) Hier hilft sich der Kompositeur durch Anwendung des Recitativ. Dieses hat somit überall da einzutreten, wo der Text durch sich wirken soll und die Musik auf ihre eigentümlichen Reize verzichten muß; es bleibt immer eine Konzession des Musikers an den Dichter. Das Ziel des Recitativ ist die möglichst naturwahre Wiedergabe des Tonfalles der Sprache, selbst ohne Rücksicht auf dessen Schönheit. Die konsequente Durchführung dieser Naturwahrheit, die völlige Souveränität des Wortes über den Ton war Wagners Ideal einer Opernmusik. Jede selbständige Ausführung des Gesanges wurde prinzipiell unterdrückt, der Part der Sänger blieb ein Zwitterding zwischen Gesang und Sprache. Daß von Schönheit des Gesanges hier nicht die Rede sein kann, ist selbstverständlich, sie wird auch gar nicht bezweckt, die ganze Schönheit der Musik flüchtet sich ins Orchester. Schöne Instrumentalmusik aber ist ein selbständiges Kunstwerk oder macht den Anspruch darauf, zwingt uns förmlich, sie als solches anzuerkennen, und die Folge davon ist ein neuer Konflikt, viel bedeutender als in der alten Oper, nämlich der: daß die Instrumentalmusik gestört wird

durch die artikulierte Sprache der Sänger (denn mehr ist ihr Part nicht und soll es nach Wagner auch nicht sein), und daß umgekehrt auch ihre vollen Rechte den Gang der Handlung noch mehr stören, als ihn seinerzeit Arien und Duette störten. Man beachte einmal in der Walküre (1. Akt) das ewige Zwischenspiel, das die Aufeinanderfolge von Rede und Gegenrede derart verzögert, daß wir ein Hauptmoment der Bühnenaufführung, die dramatische Schlagfertigkeit, schmerzlich vermissen. Durch die Verlegung des Schwerpunktes in das Orchester wird aus dem Musikdrama noch mehr ein musikalisches Werk, als es die Oper gewesen ist, denn in dieser treten Musik und Poesie nach außen hin als eines auf, in jenem stehen sich beide fremd gegenüber: eine verdorbene Poesie mit souveräner Orchestermusik. Schon aus der allgemeinen Natur des Schönen aber muß sich uns ergeben, daß die Gesangsmusik überflüssig ist, wenn sie sich nicht zu selbständiger Schönheit erheben darf, denn selbst die Schönheit des Textes würde die ganze Dauer eines Werkes hindurch nicht für die Unschönheit der Musik entschädigen. Auch beim Lied sehen wir, daß die Musik wegbleiben müßte, wenn sie nicht teilweise wenigstens schön ist. Denn was soll auf die Dauer eine bloß angestrebte, aber nie völlig erreichte Wahrheit des Tonfalles — denn völlig richtig ist er ja nur bei der Sprache — was soll das Verlassen der Schönheit, wenn man nicht zu Wahrheit kommen kann? Bezeichnend ist, daß Wagner manchmal selbst unabsichtlich dieses Prinzip verläßt, und merkwürdig genug, daß er nicht merkt, wie er gerade mit diesen Stellen die größten Triumphe feiert. Selbst in den „Meistersingern", einer symbolischen Verkörperung seiner musikalisch-ästhetischen Ideen, begeistert Walther das versammelte Volk ausschließlich durch die Kraft des schönen melodischen Gesanges. Darin zeigt sich wieder Wagners echt musikalischer Genius, der, sich selbst überlassen, den vollkommen richtigen Weg geht.

Wagners Prinzip ist übrigens nicht neu und nur die Fortbildung des schon von Gluck ausgesprochenen Satzes, daß die Musik in der Oper dasselbe zu leisten habe, „was bei einer richtigen und wohlangelegten Zeichnung die Lebendigkeit der Farben thut, und der wohlgewählte Gegensatz von Licht und Schatten, welcher dazu dient, die Figuren zu beleben, ohne die Umrisse zu verunstalten". [1]) Diese

[1]) Gluck, Dedikation der „Alceste" an den Großherzog von Toskana.

Theorie wurde belobt und bekämpft, ohne daß zugleich das völlig Unpassende dieses Vergleiches hervorgehoben wurde.[1]) Denn im Bild des Malers haben wir einen einheitlichen Eindruck, das Werk einer Kunst, der Künstler zeichnet vielleicht erst, indem er koloriert, oder koloriert schon, indem er zeichnet, eines kommt uns durch das andere in den Sinn, wenn wir auch nachher versuchen können es zu trennen. In der Musik ließe sich dies nur mit Komposition überhaupt und Instrumentation insbesondere vergleichen, aber nicht mit der Vereinigung zweier verschiedener Künste, die zudem meistens von zwei verschiedenen Künstlern ausgehen, was bei Zeichnung und Kolorit nie der Fall ist. Für die Verbindung zweier Künste müssen andere Grundsätze gelten, als für zwei Vorgänge derselben Kunst, und so viel auch dort eine Kunst nur der andern nachgehen würde, bleibt sie doch eine andere Kunst, und die Poesie wird ebenso wenig durch die Musik als diese durch jene gegeben, sie werden nur gleichzeitig gegeben, miteinander, aber nicht wie Zeichnung und Kolorit durcheinander.

Ad 3) Die Stellung des Chors wird dadurch erleichtert, daß er zwar in die Handlung eingreift, aber nur an solchen Stellen, wo der Zuhörer sofort die Situation überblickt und schon aus der Aktion oder dem, was die Solisten vorher verkündeten, entnehmen kann, in welchem Sinne er sich ausspricht. Die theatralische Aufführung also macht die theoretischen Bedenken schwinden. So ist es begreiflich, daß wir z. B. in Schuberts „Verschworenen" (oder der häusliche Krieg), wo sich zwei Chöre, ein Männerchor und ein Frauenchor, handelnd gegenüberstehen, keinen Augenblick über den Vorgang im Unklaren sind. Daß Wagner die Mitwirkung des Chors prinzipiell verschmäht (Rheingold, Walküre, Siegfried), läßt sich durch tiefere ästhetische Gründe nicht rechtfertigen. Es ist mit dem Eingreifen des Chors keineswegs die Widernatürlichkeit auf die Spitze getrieben, wie einmal behauptet wurde. Zudem erhalten die Singstimmen durch den Chor die nötige Klangstärke, die für dieses Register dem heutzutage zahlreich besetzten Orchester gegenüber absolut notwendig ist.

---

[1]) Der einzige Heinrich Köstlin bemerkt (Tonkunst S. 330): „Zeichnung und Farbe sind die beiden Elemente, aus welchen sich das malerische Kunstwerk zusammensetzt; Musik und Poesie sind zwei selbständige Künste mit je einem eigentümlichen Schaffensgesetz und Schaffensideal."

So stumpfen sich auf den Brettern die Gegensätze ab, und wie sehr die allgemeine Meinung zu Konzessionen bereit ist, zeigt die sofortige Reaktion, die immer eintritt, sobald eine oder die andere Kunst in der Oper prinzipiell und ohne jede Rücksicht vorherrschen will. Daß die richtige Mitte vollkommen nie erreicht wird, ist leicht begreiflich, eine kleine Übertreibung in einer oder der andern Richtung wird man auch leicht in den Kauf nehmen können und nur gegen die Erhebung zum Prinzip energisch protestieren müssen. So wandelt die Oper immer auf der scharfen Kante zwischen Musik und Poesie, in ihrer Unvollkommenheit bald auf die eine, bald auf die andere Seite schwankend, und so oft sie sich auf eine Seite neigt, in Gefahr, ebenso weit auf die andere hinübergeworfen zu werden. Zweimal ist dies bereits mit großer Entschiedenheit und Gegenwehr vollbracht worden, die Wissenschaft aber wird hoffentlich frei bleiben von dieser Unsicherheit und die Hand dazu bieten, den richtigen Mittelweg einzuschlagen.

Wir wollen nun vorher noch einen Blick werfen auf die Arten und Entartungen der Oper, um dann noch für die ganze Gattung einige Maximen festzustellen.

Nach den Bezeichnungen, die wir in der Litteratur finden, gibt es tragische, komische, heroische, romantische, große und Volksopern und Operetten. Der Einteilungsgrund liegt hier nicht in der Musik, sondern im Texte. Eigentlich sollte dies gleichgültig sein, wo er liegt, weil die Einteilungen nach Musik und Text übereinstimmen sollten. Das ist aber in der That nicht der Fall, und würde man nach der Musik urteilen, so würde die Einreihung in eine bestimmte Klasse bei manchen Opern anders ausfallen. So ist Götzens „Der Widerspenstigen Zähmung“ durchaus keine komische Oper, wenn man sie bloß von der musikalischen Seite betrachtet, „Carmen“ eine aufgeblähte Operette. — Die Grenze zwischen tragischer und komischer Oper ist leicht zu ziehen, sie entspricht der von Trauerspiel und Lustspiel, während für das Schauspiel die Bezeichnung Oper schlechtweg oder mit einem erläuternden Zusatze gebraucht wird. Viel schwieriger ist schon die Grenze zwischen Oper und Operette. Der Laie ist da dem theoretischen Fachmann weit voraus, er weiß genau, ob er eine Operette oder eine komische Oper vor sich hat, und läßt sich durch alle oktroyierten Bezeichnungen

nicht beirren, während wir in theoretischen Werken diese Begriffe oft prinzipiell untereinander geworfen, zum mindesten aber keine differentia specifica angegeben finden. Der Unterschied wird hier ausschließlich in die Musik verlegt werden müssen, und der Textdichter sollte bei einem heitern Stoff diese Frage im vorhinein gar nicht entscheiden und nur dem Kompositeur überlassen, wenn er auch weiß, daß dieser in falschem Selbstbewußtsein sich für die vermeintlich unter jeder Bedingung höher stehende komische Oper entscheiden wird. Die komische Oper scheint jetzt auch nicht mehr genug zu sein und bauscht sich mit Vorliebe zur großen oder ganz widernatürlich und ohne Grund zur tragischen Oper auf (so wurde Mignon vom Komponisten später dahin umgeändert, wozu die sonst heitere Musik in grellem Widerspruche steht). An diesem Größenwahn ist die französische Operette und komische Oper leider zu Grunde gegangen. Schon Aristoteles bemerkte, daß die Tragödie keineswegs von Natur aus höher stehe als die Komödie; demgemäß wird auch die große oder tragische Oper ihrer Natur nach nicht höher stehen als die komische, obgleich bemerkt werden muß, daß die letztere eben wegen ihrer Natur in der Regel schlechter aufgeführt wird. Den Unterschied zwischen Oper und Operette werden uns einige Betrachtungen aus der Praxis finden helfen müssen. Jeder Theaterdirektor weiß, daß er zweierlei Sänger engagieren muß, will er beide Genre kultivieren: Opern- und Operettensänger. Bei letzteren fordert man eine größere schauspielerische Gewandtheit, begnügt sich aber mit einem geringeren Grade der musikalischen Technik. Letzteres gilt ebensogut vom Orchester. Hierin haben wir in der That den Hauptunterschied zwischen Oper und Operette zu suchen. In letzterer dürfen die Gesangskunst und der Part des Orchesters nicht auf der Höhe der technischen Anforderungen stehen. Die leichte Ausführbarkeit ist ein wesentliches Moment der Operettenmusik. In der komischen Oper kann die Musik trotz aller Heiterkeit an die Gesangskunst und Instrumentalmusik die höchsten Anforderungen stellen. Doch gilt hier von der technischen Schwierigkeit etwas Ähnliches wie beim Konzert. Man kann die einfachsten Gedanken gegen ihre ursprüngliche Natur schwierig gestalten und mit allem möglichen Beiwerk ausschmücken. Es ist aber auch hier nötig, daß die etwaige Schwierigkeit nicht etwas künstlich Hinzu-

gefügtes, sondern organisch mit der Natur des Gedankens Verbundenes ist. Der feinfühlige Musiker wird diesen Unterschied sofort merken. Die Operettenmusik kultiviert vorzüglich das Reizende, Interessante, Charakteristische, die komische Oper die reine, wenn auch heitere Schönheit. In der Operette ist die Musik Intermezzo, in der komischen Oper ist das gesprochene Wort Intermezzo oder gar nicht vorhanden. Der leichte, prickelnde Ton kann auf die Dauer unbefriedigt lassen, die Kürze steht der Operette sehr gut (1, höchstens 2 Akte), die reine Schönheit der komischen Oper kann dauernd befriedigen. Als klassische Muster der komischen Oper wären zu nennen: Mozarts „Hochzeit des Figaro", „Entführung"; Rossinis „Barbier"; Lortzings „Waffenschmied", „Czar und Zimmermann"; auch Aubers und Boieldieus komische Opern dürfen nicht unerwähnt bleiben. In der Operette sind die Franzosen obenan, ein Deutscher hat noch nie eine lebensfähige Operette geschrieben. Offenbachs erste Operetten: la mariage aux lanternes, Monsieur et Madame Denis, le mari à la porte u. s. w. könnten in mancher Beziehung Muster dieser Gattung sein, und der ganze Offenbach wäre es, trotz seiner vielverschrienen Frivolität, selbst wegen derselben, weil sie der Operette in feinem, französischem Gewande oft zu statten kommt, wenn er nur nicht auch bei der Entartung derselben mitgeholfen hätte. Die Operette wird endlich bei ihm zur gesungenen Parodie und Travestie und erfüllt diese Aufgabe ganz gut, aber nur so weit es dieses Genre überhaupt vermag. Komische Opern, wie er sie nannte, waren sie ebensowenig als Nestroys Possen Lustspiele. Die Folgen davon blieben nicht aus; andere bemächtigten sich dieses Genres, doch ohne Offenbachs, wenigstens für diese bescheidene Sphäre unleugbares Talent. An Stelle der witzigen, wenn auch manchmal frivolen Anspielungen des Textes trat der nackte Blödsinn, statt des leicht ansprechenden Reizes der Musik, die bemerkenswerte Gemeinheit. Das trifft namentlich die Wiener Operettenschule, deren Musik sich in der primären Form der Tanzmusik und des Militärmarsches bewegt. Von einer entsprechenden Begleitung der dramatischen Entwickelung ist nie die Rede. Der Unsinn ist der Held des Stückes und die große Trommel spielt zum Tanze auf. Es ist hohe Zeit, dieser Verwilderung der Kunst Einhalt zu thun und den Mißbrauch der musikalischen Mittel zu Gaukelspiel und Zeitvertreib zu tadeln, denn an nichts

kann sich der Mensch leichter gewöhnen als an das Gemeine. Es gibt nur einen Apparat, welcher der sogenannten Operette Dank zu sagen Ursache hat und durch sie neue Lebenskraft und Bedeutung erhielt: der Leierkasten, und nur einen Stand, dem man es nicht übel nehmen kann, wenn er ihre Errungenschaften begeistert in alle Welt trägt: die Gassenjungen. Hier gilt alles das, was früher vom Gemeinen gesagt wurde, denn das Gemeine in der Musik kommt heutzutage in Form der Operette (die sich auch komische Oper nennt) auf die Bühne. Es ist richtig, daß man vom Menschen nicht verlangen kann, er solle immer in höheren Sphären schweben, und es ist vielleicht manchmal sehr heilsam, wenn innerhalb der zahlreichen Fesseln der Kultur und „übertünchter Höflichkeit" die ursprüngliche Natur sich schrankenlos Bahn bricht. Aber so oft dies der Fall ist, muß man sich dieser Überschreitung bewußt sein und sie innerhalb der ihr gebührlichen Grenzen halten. Man muß mit einem Worte wissen, was man thut. Auch der Zirkus hat als solcher seine Berechtigung, aber sobald eines seiner Kunststücke auf der Bühne erscheint, wird man sich mit Recht dagegen verwahren dürfen. So mögen auch jene „komischen Opern" ihre Berechtigung haben; im „Orpheum", „Tivoli", „Café chantant" und wie die Belustigungsorte alle heißen, dort werden sie ihren Platz ausfüllen und man wird sich ihrer erfreuen dürfen. Aber wenn das Theater sie auf seine Bühne nimmt, wo sich Goethes und Schillers Dramen, Mozarts und Beethovens Opern abspielen, dann wird die Prätension eine andere, und der gute Geschmack muß sich von ihnen abwenden, will er nicht verwildern.[1]) Vielleicht wird mancher der Ansicht sein, daß eine Ästhetik der Tonkunst den Vertretern dieses Genres zu viel Ehre anthut, wenn sie dieselben selbst tadelnd erwähnt, doch war es eher ein Fehler, daß die bisherige Ästhetik viel zu nobel war, um sich mit so etwas abzugeben. Sobald das Umsichgreifen dieser Richtung derartige Dimensionen angenommen hat, daß solche Werke den feinsten komischen Opern an die Seite gestellt werden, kann von einem Schweigen nicht mehr die Rede sein, und es thut not, solchen Kompositeuren zurückzurufen,

[1]) Nicht genug zu loben ist der Vorgang einiger deutscher Bühnen, die, obgleich sie sonst alle Kunstgattungen kultivieren, solchen „komischen Opern" prinzipiell ihre Pforten verschließen.

wer sie sind und was sie leisten. Das Unheil, welches dadurch angerichtet wurde, läßt sich schon daraus ermessen, daß die eigentliche Operette als (nicht zu unterschätzende) Kunstgattung ganz ausgestorben und in Mißkredit geraten ist und die komische Oper diesem Schicksale entgegengeht. Wer sich hier zu wirken berechtigt fühlen sollte, flüchtet zur großen Oper. In Deutschland ließe sich dafür noch ein anderer Grund finden in dem geringen Talent dieses Volkes für die heitere Muse, aber in Frankreich sterben diese Kunstgattungen gleichfalls aus, und das Talent dafür war dort seit jeher vorhanden. Während überall die musikalischen Eintagsfliegen die Kassen füllen, wird die heitere Muse Mozarts, Lortzings, selbst Aubers und Boieldieus vornehm bei Seite gestellt, ja es fehlt immer mehr an Sängern, die jene Werke überhaupt entsprechend zur Geltung bringen könnten.

So weit die Operette. Bei den Arten der Oper fällt uns noch eine eigentümliche Bezeichnung auf, es ist die der „großen Oper". Der Grund für diesen Namen kann nicht wie sonst im Texte liegen, es gibt keine großen und kleinen Dramen, mögen sie nun einen oder fünf Akte haben, wenig oder viel Darsteller brauchen. Eher liegt er in der Musik, vielmehr der Quantität der musikalischen Mittel. Wir sprechen hier auch von einem großen Orchester, d. h. vollbesetzten, in dem alle gangbaren und für eine Kunstgattung geeigneten Instrumente vertreten sind. Doch genügt auch das noch immer nicht, um einer Oper die Bezeichnung „groß" zu geben, vielmehr muß hier noch der Umstand hinzukommen, daß sie einen für ihre Zeit ungewöhnlichen Aufwand der Darstellungskunst erfordert, also sowohl größere äußere Ausstattung als zahlreiche musikalische Mittel im Chor und Orchester. Dadurch aber wird unsere Aufmerksamkeit gelenkt auf die große Rolle, welche die übrigen Künste in der Oper spielen, und diese Rolle der andern Künste verschaffte der Oper das Epitheton: „Gesamtkunstwerk." Dieser Ausdruck scheint mir aber nicht recht passend gewählt, denn in der Oper selbst sind nicht alle Künste vertreten. Vor allem hat die Skulptur mit der Oper gar nichts zu thun, Malerei, Architektur und die Kunst der schönen Bewegung nur mit einer theatralischen Aufführung derselben. Und nur die Art, wie diese *heute* vor sich geht, läßt uns alle künstlerischen Mittel vereinigt sehen. Das ist

aber, wie schon früher erwähnt, heute bei der Aufführung des gesprochenen Dramas auch der Fall, und ebensowenig als dieses ist die Oper ein Kunstwerk aller Künste, sondern wie jenes ein poetisches, dieses ein musikalisches, wenn auch zum ganzen Apparat der Aufführung die Mittel aller Künste verwendet sind, ohne daß jede das hergibt, was sie zu einem Kunstwerk ihrer Gattung hergeben müßte. Selbst für die Zukunft muß die Entstehung eines Gesamtkunstwerkes in dem Sinne der Gleichberechtigung aller Künste ausgeschlossen bleiben. Am allerwenigsten können wir es mit Ambros als schon längst vorhanden betrachten. Er resümiert nämlich folgendermaßen: „Das große Gesamtkunstwerk, diesen mächtig zusammenklingenden Akkord, in welchem die einzelnen Künste die Töne „bilden, braucht man nicht erst mit Richard Wagner als „Kunstwerk „der Zukunft" zu bezeichnen, wenn man es nicht mit Wagner im Theater, sondern wenn man es in der Kirche sucht. Die katholische Kirche besitzt in der feierlich-heiligen Pracht ihres Gotteshauses dieses Gesamtkunstwerk seit Jahrhunderten."[1]) Gewiß ist, daß der katholische Gottesdienst eine gewisse Ähnlichkeit hat mit der Oper (mit Ballett noch dazu, bei feierlichen Hochämtern finden wir selbst ein farbenprächtiges, ewig wechselndes, wohlberechnetes szenisches Bild, vorgeschriebene Gruppen und Bewegungen am Altare), insofern als sich hier Momente aller Künste vereinigt finden, insofern als er eben einer der vier Vereinigungspunkte aller Künste ist. Aber ein Kunstwerk ist er deshalb noch lange nicht, nur Einzelheiten aus ihm könnten Einzelkunstwerke ihrer Gattung sein. Denn erstens dienen alle zusammen einem der Kunst fremden Zweck: dem zum Dogma erhobenen konfessionellen System, zweitens besitzt er ebendeshalb einen stereotypen Inhalt und eine Neugestaltung desselben von der Kunst aus — eine ihrer wichtigsten Aufgaben — entfällt (außer bei der Musik dazu, die eben nur einen musikalischen Inhalt besitzt). Wenn man Ambrosens Ansicht wäre, so könnte man noch weiter zurückgehen — warum gerade nur bis zum katholischen Gottesdienst? — bis zum ersten Vereinigungspunkt und das Gesamtkunstwerk als seit jeher bestehend, wenn auch modifiziert durch die Unvollkommenheit der Technik betrachten. Wer sich

[1]) Ambros, Grenzen d. M. und P. St. 85.

mit einem solchen Kunstwerk begnügen würde, übersieht einen der wichtigsten Schritte in der Entwickelung der Kunst: die Emanzipation vom religiösen Dienst. Ist diese einmal geschehen, dann stehen sich Kunst und Religion eine Zeit lang als Rivalinnen gegenüber. Denn die Kunst war einst ein Teil der Religion und nur ein Teil der Religion, diese konnte es daher nie dulden, daß das, was einst zu ihr gehörte, nun selbständig die mächtige Wirkung auf die Menge vollzieht. Deshalb betrachtete instinktmäßig jede Religion den ersten selbständigen Flügelschlag der Kunst mit scheelen Blicken. Zwar veranstaltete die Kirche selbst dramatische Aufführungen religiöser Süjets mit und ohne Musik, sie begann aber sofort Protest einzulegen gegen das weltliche Drama, sie eiferte schließlich auch gegen die Musik, die ungefährlichste Bundesgenossin, als sich diese in der Oper auf die Bühne wagte, sie verwarf endlich das Theater überhaupt, weil sie merkte, daß das nun auch ein Ort sein könne, wo der Mensch sich Erbauung holt und erhebt von der Alltäglichkeit des Lebens, und in eine begeisterte Stimmung gerät, deren Eintritt sie mit den für sich verwendeten Mitteln selbst zu erregen in Anspruch nahm. Darum unterbleiben in manchen Ländern auf ihr Gebot bis auf den heutigen Tag Theatervorstellungen an den hohen Festtagen der Kirche, um den Analogieschluß zu vermeiden, der gezogen werden müßte zwischen der sinnenfälligen Pracht der Kirche und jener der Bühne, namentlich der Oper. [1]) Ich kann daher nicht begreifen, wie man bei dem steigenden Antagonismus zwischen Religion und Kunst, der im Prinzip immer schärfer werden muß, während man in Wirklichkeit immer weniger dagegen thun kann, jetzt plötzlich die religiöse Oper als das Ideal der Oper hinstellen kann. So sagt Engel in seiner Ästhetik der Tonkunst: [2]) „Das höchste Gut berührt den Menschen aber nur dann, wenn er das Heilige ergreift und als endlich subjektives Wesen die Versöhnung mit dem Unendlichen, schlechthin Objektiven sucht. In solchen Augenblicken, wo es sich um etwas Weihevolles handelt, z. B. bei

---

[1]) Dingelstedt erzählte einmal, daß die Geistlichkeit in München während seiner Direktion das Verbot der Aufführung des „Propheten" am Fronleichnamstage durchsetzte, um die Vergleichung des Krönungszuges mit der Fronleichnamsprozession zu vermeiden.

[2]) S. 227.

Eheschließungen, Einsegnungen, Begräbnis u. s. w., ist es denn auch, wo wir die Unangemessenheit der gesprochenen Rede zu dem, was aus ihr veranlangt, am lebhaftesten empfinden." Abgesehen davon, daß uns weder die Rede des Priesters am Grabe noch bei Eheschließungen unangemessen scheint, wir diesen Vorgang stereotypen salbungsvollen Gesangsformeln vorziehen, scheint uns selbst bei Anerkennung dieser Meinung Engels der Schluß etwas zu rasch. Wenn auch bei solchen Gelegenheiten Musik (nicht gerade Gesang statt der Rede) passend ist, so folgt daraus noch nicht, daß sie bei religiösen Anlässen überhaupt passend ist. Ist denn das Weihevolle wirklich schon religiös? Das Religiöse kann weihevoll sein, aber das Umgekehrte muß durchaus nicht immer stattfinden. Muß denn ein Begräbnis, eine Eheschließung ꝛc. immer religiös sein, um die nötige Weihe zu bekommen? Selbst der Segen (des Vaters z. B.) kann ohne religiösen Beigeschmack stattfinden. Erst die Deutung solcher Situationen im Sinne einer Konfession ist religiös. Eine religiöse Oper müßte also auch konfessionell sein, Konfession ist ja die Religion in concreto. Wagner geht so vor im „Parsifal" mit Absicht im „christlich-germanischen" Sinne, als wirksames Gegengewicht gegen das „Judentum in der Musik", und selbst Rubinstein thut dies, wenn er von „geistlicher Oper" spricht im Sinne einer Konfession, trotzdem er ausdrücklich beteuert, für ihn entscheide nur die Kunstfrage. Aber gerade über den religiösen Punkt hinausgekommen zu sein, bleibt ja der größte Stolz der Musik und auch fernerhin ihre Aufgabe. Nach der Analogie müßten dann auch die andern Künste zu den religiösen Stoffen zurückkehren, die Architektur zum Tempelbau, die Skulptur etwa zu allen Heiligen, die Malerei, die Dichtkunst zu religiösen Darstellungen. Mit der Rückkehr zur Religion wäre jede Kunst glücklich auf dem Punkte angelangt, von dem sie ausgegangen war, und hätte die ganze Mühe zur Selbständigkeit umsonst aufgewendet. Wir geben zu, daß das vielleicht der weitere Schritt sein könnte, den die Kunst machen wird, ihr Fortgang, aber nicht ihr Fortschritt (als Vervollkommnung), in demselben Sinne, in welchem vom Kulminationspunkte an in der ganzen Natur die Weiterentwickelung Rückschritt ist. Die Sonne muß untergehen, damit sie wieder aufgehen kann. In dem Momente, wo die Oper zur Religion zurückkehren würde, hätte sie eine ihrer Ent-

wickelungsphasen abgeschlossen, aber nur um eine zweite von neuem zu beginnen.[1]) Merkwürdigerweise ist dieser Schritt in der Oper von zwei ganz verschiedenen, in ihrer Bedeutung gar nicht vergleichbaren Künstlern (Wagner, Rubinstein) gemacht worden, in anscheinend verschiedener Form und aus angeblich verschiedenen Gründen, so daß sich beide hier fast wie ergriffene Opfer eines höheren Gesetzes ausnehmen. So müssen wir denn als Ziel der Oper, als deren zukünftiges Bild, in dem sie vollendet erscheinen würde, keineswegs die Religiosität angeben, sondern sie hätte höchstens solche Stimmungen und Situationen in ihrer Weise auszuarbeiten, welche die Religion zur Erfüllung ihrer Aufgabe erfassen und wieder auf ihre Art, im Sinne ihres konfessionellen Systems verarbeiten muß. Aber deshalb wäre die Kunst noch nicht religiös geworden. „Die Versöhnung mit dem Unendlichen, schlechthin Objektiven" kann auch auf andere als religiöse Weise geschehen, und kann durchaus nicht religiös genannt werden, wenn sie echt künstlerisch durchgeführt werden soll. Wer würde z. B. Goethes Faust deshalb eine religiöse Dichtung nennen?

Es ist übrigens leicht begreiflich, daß wenn die Zeit, wo die Oper oder die Kunst überhaupt in ihrer Entwickelung auf dem Punkt angelangt sind, von dem sie ausgingen, zusammenfällt mit der Zeit, in der man allenthalben zur Erkenntnis kommt, daß die Kunst in einer Beziehung an Stelle der Religion zu treten habe, der erste flüchtige Blick die Aufgabe der Kunst leicht in einer Sphäre sieht, welche die Anklänge an Religiosität nicht verleugnen kann. Damit wäre aber nichts gewonnen und geändert, wir wären vielmehr erst recht dort, wo wir früher wareu. Überhaupt läßt sich die Bemerkung machen, daß, wenn zwei auch ganz heterogene Errungenschaften des menschlichen Geistes zur selben Zeit dieselbe Entwickelungsphase durchmachen, sie dann untereinander in um so regere Wechselbeziehung treten. So selbst Musik und Staat, als sie beide in Deutschland zu gleicher Zeit national wurden. Hätte Wagner damals die staatliche Unterstützung der Bayreuther Festspiele und seiner Musikschulen durchgesetzt, so hätten wir in Deutschland eine

---

[1]) Dieser Kreis hätte sich mit Wagner geschlossen, und es liegt ein tragischer Zufall darin, daß mit dem weitesten Punkte, zu dem er die Oper führen konnte, zugleich sein Leben ein Ende fand.

Staats-Musik gehabt, wie wir seinerzeit eine Staats-Philosophie gehabt haben. Ja noch mehr, die Kunst hätte damit eine Stellung gewinnen sollen, an der die Nation, wie einst bei den Griechen, ein Interesse gehabt hätte. Daß dies bei den heutigen Verhältnissen in dieser Ausdehnung nicht möglich wäre, wurde schon von verschiedenen Seiten betont, da die Kunst und speziell das Theater heute eine ganz andere Stellung im sozialen Leben einnehmen als damals. Trotzdem wäre es nicht nötig gewesen, aus diesem Grunde den Bayreuther Festspielen, die auch eine neue Kunstgattung repräsentieren sollten, mißgünstig entgegenzukommen. So lange sich jemand findet, der diese Institution, selbst ohne daß das natürliche Bedürfnis dazu vorhanden wäre, künstlich erhält, kann man sie sowie jede andere Förderung und Unterstützung der Kunst nur mit Freude begrüßen, das voraussichtliche Ende nur betrauern. Dieses Ende scheint mir noch aus einem andern Grunde wahrscheinlich. Es ist richtig, daß auch noch heute ein natürlicher Zug besteht, die Kunst neben ihrer idealen Bedeutung im Großen oder Kleinen zu einer Art gesellschaftlichem Mittelpunkt zu machen. Ein ähnlicher Zug besteht auch in der Wissenschaft, dem Handwerk, kurz in allen Zweigen und Fächern des menschlichen Thuns und Denkens. Er hat im Laufe der Zeiten die verschiedensten Gestalten angenommen und je nach Stand und Wirkungskreis eine andere Form als Hauptzweck erhalten, von den olympischen Spielen bis zu den Wallfahrten, Messen, Ausstellungen und „Tagen" der verschiedenen Berufsklassen. In der Musik speziell kann das Theater und damit die Oper diesen Trieb nicht absorbieren, weil es in seiner Nebenbedeutung als Vergnügen und Zerstreuung an allen größeren Punkten menschlichen Zusammenwirkens ständig vorhanden, das Bedürfnis danach jederzeit befriedigt. Er findet überdies seinen Ausdruck in den Musikfesten, wie sie gegenwärtig in Deutschland üblich sind. Diese wahren musikalischen Volksfeste (wenn auch nicht Kunstfeste) sind noch eher Analogien für das einst in größerem Maße übliche Zusammenströmen bedeutender Menschenmassen zur Pflege der Kunst. Ihr Wert liegt gewiß weniger in der künstlerischen Ausführung der aufgeführten Werke, die trotz aller bei solchen Anlässen üblichen Beschönigung und Nachsicht mit dem aus den verschiedensten Elementen zusammengewürfelten Massen-Chor und Massen-Orchester gewöhnlich

etwas minderer Qualität ist. Aber das allgemeine Interesse wird durch sie gefördert und durch die Verteilung der Aufgabe an so viele Ausführende und das eingehende Studium des Werkes mit ihnen das Verständnis ungemein erhöht; endlich ein immer größerer Kreis zur selbstlosen Hingebung an eine edle Aufgabe erzogen.

Überhaupt liegt der Wert aller Dilettantenvereine, welche die Kunst im kleineren Kreise pflegen, neben der Förderung des Schönen durch die Aufführung in vielleicht noch höherem Grade in dem, was der Einzelne, der das ganze Werk unter verständiger Anleitung gründlich durchstudiert, dabei lernt. Dadurch wird die Kunst allgemeiner, zugänglicher, und findet dann eine verständigere Aufnahme. Und daran muß uns auch vom Standpunkte der Ästhetik gelegen sein.

Finis.

